

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE



**ESTUDIO DE LOS PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN VINCULADOS A
MUNDOS FICTICIOS: *FAHRENHEIT 451* DE RAY BRADBURY**

TESIS DOCTORAL

ROBERT PIOTR SZYMYŚLIK

DIRIGIDA POR:
DRA. ELISA CALVO ENCINAS

SEVILLA, 2019

*Dedicado a E., P., N., D. y A. (que saben quiénes son), por su
apoyo incondicional, a veces incluso inconsciente.*

AGRADECIMIENTOS

Estas líneas recogen, de forma irremediablemente insuficiente, mi gratitud hacia todas aquellas personas que han tenido alguna clase de influencia sobre la finalización de esta Tesis Doctoral, ya sea de manera intencionada o por completo desapercibida.

Inevitable es mencionar a mis padres, E. y P., por estar ahí, aunque a veces parezca que se me olvida o que no me doy cuenta. Estoy seguro de que no lo manifiesto ni con la suficiente frecuencia ni lo bastante intensamente, así que queda reflejado aquí por escrito como prueba.

A N. y, aunque ella probablemente no se dé cuenta, las infinitas horas de apoyo que me ha dado me han mantenido a flote todo este tiempo y nada de esto habría sido posible o no habría salido de esta manera tan especial.

A la Directora de esta Tesis Doctoral, cuya confianza y dedicación han sido los motores que han propiciado que todo este trabajo exista siquiera.

D. y A. (mantengo el anonimato para no avergonzar a nadie), me habéis demostrado que, dentro de una maraña arcana que no alcanzo a comprender del todo, a veces pueden encontrarse cosas buenas y que valen la pena, lo que compensa el a menudo ingrato esfuerzo de adentrarse en ella.

También a los revisores (L., C., L., M. y D.), que no debió de resultarles fácil hacerlo.

RESUMEN DE LA TESIS DOCTORAL

La presente Tesis Doctoral se titula *Estudio de los problemas de traducción vinculados a mundos ficticios: Fahrenheit 451 de Ray Bradbury*. Este trabajo se basa en la investigación de los problemas de traducción que pueden encontrarse al trasladar las estructuras narrativas y especulativas denominadas «mundos ficticios». Estas se construyen dentro de las composiciones que pretenden relatar una historia a unos receptores, en las que actúan de cimientos para los acontecimientos y los personajes que se encuentran en ella.

Los mundos ficticios se construyen preeminentemente en el seno de obras narrativas, basadas en la exposición de una trama. Estos constructos hipotéticos están conectados con la historia, aunque también pueden aparecer en trabajos que se centran en teorizar acerca de diferentes posibilidades de evolución de un entorno, como los campos de la sociología o la filosofía.

En este trabajo doctoral se indagan, en primer lugar, las características de los mundos ficticios, las obras, los géneros narrativos y las modalidades creativas en los que se les aporta una profundidad y complejidad destacadas. Estos datos se combinan con nociones acerca de la «industria cultural» y los «productos culturales» para comprender cómo se diseminan las obras narrativas de manera comercial en la época actual y qué importancia tienen para ello los mundos ficticios.

Además, se estudian las relaciones entre los mundos ficticios y el entorno que ocupan sus emisores y receptores, su lugar en la corriente filosófica de la Teoría de los mundos posibles; y los componentes conceptuales y lingüísticos que causan la aparición de un mundo ficticio y sus diferentes clases.

En segundo lugar, se estudian las corrientes provenientes de los Estudios de Traducción que más se adecúan a los requisitos de traducción de los mundos ficticios. Asimismo, se aplica el concepto de «problema de traducción» a estas estructuras hipotéticas, se operacionaliza esta idea de «problema de traducción» en el contexto de la traducción de mundos ficticios y se identifican los problemas que con mayor frecuencia pueden encontrarse

en estas estructuras narrativas. Para ello, se diseña un catálogo de problemas de traducción vinculados a los mundos ficticios.

Todo ello se enfoca desde las perspectivas del funcionalismo, la calidad en traducción y la transcreación y se relaciona con las diferentes estrategias de traducción que pueden aplicarse a la traducción de los mundos ficticios. Por añadidura, se examinan los condicionantes que pueden imponer las modalidades creativas y la especialización temática de las obras en las que se crean estas estructuras a la traducción de mundos ficticios.

A continuación, se exponen los criterios metodológicos seguidos para llevar a cabo este trabajo doctoral. Tras el examen de los paradigmas de investigación aplicables al estudio de los problemas de traducción vinculados a los mundos ficticios, se aplica una metodología de análisis de índole cualitativa y se diseña una ficha traductológica para llevar a cabo un estudio de caso para probar la categorización de problemas realizada anteriormente.

Por último, se pone a prueba este sistema (formado por la categorización de problemas de traducción de los mundos ficticios y la ficha traductológica) para garantizar sus posibilidades de transferencia y difusión a distintas obras y mundos ficticios sobre la base de una composición que desarrolla un mundo ficticio denso dentro de una narración multidimensional: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, que constituye un ejemplo idóneo, como se explica en la Tesis Doctoral, para realizar este estudio. Esta sección se acompaña de un análisis biográfico y bibliográfico de este autor y de un estudio de la obra sujeta a estudio.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....	27
1.1. Objeto de estudio y antecedentes de investigación.....	27
1.2. Objetivos del estudio.....	36
1.3. Estructura de la tesis y consideraciones sobre aspectos formales del trabajo.....	39
1.4. Notas metodológicas sobre esta Tesis Doctoral.....	44

PARTE A: MARCO CONCEPTUAL

2. MUNDOS FICTICIOS COMO ECOSISTEMAS PARA LA TRADUCCIÓN: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO.....	47
2.1. Géneros narrativos y mundos ficticios.....	51
2.2. Mundos ficticios como productos culturales en la industria cultural.....	54
2.3. Tipos de productos culturales relacionados con la construcción de mundos ficticios.....	62
2.3.1. <i>Las obras literarias como producto cultural.....</i>	63
2.3.2. <i>Las obras audiovisuales como producto cultural.....</i>	65
2.3.3. <i>Las obras narrativas gráficas como producto cultural.....</i>	67
2.3.4. <i>Las obras digitales interactivas como producto cultural.....</i>	69
2.3.5. <i>Productos culturales transmediales.....</i>	71
2.4. Construcción teórica de la noción de mundo ficticio como ecosistema creativo y traductológico.....	74
2.4.1. <i>Creación de mundos ficticios como disciplina de estudio.....</i>	75
2.4.2. <i>Relación entre los mundos ficticios y la realidad conocida por sus autores y destinatarios.....</i>	79
2.4.3. <i>Los mundos ficticios como mundos posibles.....</i>	89
2.4.4. <i>Trama y contexto en los ecosistemas narrativos de los mundos ficticios.....</i>	94
2.4.5. <i>La construcción de un mundo ficticio a través del lenguaje: elementos conceptuales y proposiciones.....</i>	99
2.4.6. <i>Clasificación de los mundos ficticios construidos en obras narrativas.....</i>	104
3. LA TRADUCCIÓN DE MUNDOS FICTICIOS Y SUS DISTINTOS CONDICIONANTES.....	109

3.1. Enfoques traductológicos contemporáneos.....	110
3.1.1. <i>Transcreación: ¿estrategia de traducción o modalidad de traducción vinculada a un servicio distintivo?.....</i>	118
3.2. Creatividad en la toma de decisiones del traductor.....	122
3.2.1. <i>La creatividad y la traducción de mundos ficticios.....</i>	124
3.3. Estrategias de traducción y su relevancia en la traducción de mundos ficticios.....	128
3.4. Construcción teórica del eje funcional en la traducción de mundos ficticios.....	135
3.4.1. <i>Skopos en la traducción de mundos ficticios.....</i>	135
3.4.2. <i>El atributo de evocación en la traducción funcional de mundos ficticios.....</i>	139
3.4.3. <i>Mantenimiento de la funciones comunicativas de un mundo ficticio en una nueva lengua.....</i>	142
3.5. Enfoques traductológicos y narrativos para la traducción de mundos ficticios.....	144
3.5.1. <i>Parámetros para evaluar la funcionalidad de los elementos conceptuales de un mundo ficticio tras su traducción.....</i>	153
3.5.2. <i>Condicionantes para la traducción de mundos ficticios dependiendo de la modalidad creativa del producto cultural en el que se desarrolla.....</i>	156
3.5.2.1. <i>Traducción de mundos ficticios en el medio literario.....</i>	156
3.5.2.2. <i>Traducción de mundos ficticios en el medio audiovisual.....</i>	159
3.5.2.3. <i>Traducción de mundos ficticios en el medio narrativo gráfico.....</i>	162
3.5.2.4. <i>Traducción de mundos ficticios en el medio digital interactivo.....</i>	165
3.5.2.5. <i>La traducción de mundos ficticios desde una perspectiva multimodal.....</i>	169
3.5.3. <i>Traducción de mundos ficticios dependiendo de la especialización temática de sus elementos conceptuales.....</i>	171
3.5.3.1. <i>Traducción científico-técnica.....</i>	172
3.5.3.2. <i>Traducción jurídica, económica e institucional.....</i>	175
4. PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN ASOCIADOS A LA TRASLACIÓN DE MUNDOS FICTICIOS.....	181
4.1. Definición de problema de traducción.....	183
4.1.1. <i>Problema de traducción y percepción de dificultad.....</i>	187
4.1.2. <i>Problema de traducción y activación de estrategias complejas de traducción.....</i>	190
4.1.3. <i>Problema de traducción e intención funcional.....</i>	195
4.1.4. <i>Problema de traducción y calidad.....</i>	198
4.1.5. <i>Clasificaciones de problemas de traducción.....</i>	201
4.2. Categorización de problemas de traducción asociados a la traslación de mundos ficticios.....	204
4.2.1. <i>Proceso de consolidación de la propuesta de categorización de problemas de</i>	

<i>traducción relativos a la traducción de mundos ficticios.....</i>	212
4.2.1.1. <i>Primera versión de trabajo para la categorización.....</i>	212
4.2.1.2. <i>Segunda versión de trabajo para la categorización.....</i>	213
4.2.1.3. <i>Tercera versión de trabajo para la categorización.....</i>	216
4.2.2. <i>Categorización consolidada de problemas de traducción de mundos ficticios.....</i>	220
PARTE B: ESTUDIO EMPÍRICO	
5. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO EMPÍRICO.....	241
5.1. Métodos de investigación de base cualitativa.....	241
5.1.1. <i>Teoría fundamentada y su aplicación a la traducción de mundos ficticios.....</i>	253
5.1.2. <i>Análisis de contenido y su aplicación a la traducción de mundos ficticios.....</i>	257
5.1.3. <i>Estudios descriptivos de traducción basados en corpus.....</i>	266
5.2. Antecedentes metodológicos del estudio de la traducción de los mundos ficticios...	270
5.3. Modelo de ficha traductológica para el estudio de los mundos ficticios.....	272
5.3.1. <i>Antecedentes metodológicos y estructurales de la ficha de estudio traductológico de mundos ficticios.....</i>	273
5.3.2. <i>Desarrollo de la ficha traductológica para el estudio de la traducción de los mundos ficticios.....</i>	281
5.3.2.1. <i>Modelo preliminar de ficha (estadio 1).....</i>	281
5.3.2.2. <i>Segundo modelo de ficha (estadio 2).....</i>	285
5.3.2.3. <i>Tercer modelo de ficha (estadio 3).....</i>	286
5.3.2.4. <i>Cuarto modelo de ficha (estadio 4).....</i>	286
5.3.2.5. <i>Modelo consolidado de ficha traductológica para el estudio de los mundos ficticios.....</i>	287
6. FAHRENHEIT 451 COMO MUNDO FICTICIO TRADUCIBLE.....	291
6.1. «I did not write Fahrenheit 451, it wrote me»: Ray Bradbury, creador de mundos ficticios.....	291
6.1.1. <i>Ray Bradbury: notas biográficas.....</i>	291
6.1.2. <i>Actividad literaria de Ray Bradbury.....</i>	294
6.1.3. <i>El estilo narrativo de Ray Bradbury.....</i>	299
6.1.4. <i>Recepción literaria de las obras de Ray Bradbury.....</i>	304
6.1.5. <i>Temáticas de las obras de Ray Bradbury.....</i>	305
6.1.6. <i>Fahrenheit 451.....</i>	307
6.1.7. <i>Traducciones de las obras de Ray Bradbury.....</i>	319
6.1.7.1. <i>Traducciones de obras de ficción destacadas.....</i>	319
6.1.7.2. <i>Traducciones de obras de no ficción destacadas.....</i>	321

6.1.7.3. Traducciones de Fahrenheit 451.....	322
6.1.7.3.1. Traducciones de Fahrenheit 451 a diferentes lenguas.....	322
6.1.7.3.2. Traducciones de Fahrenheit 451 al español.....	324
6.1.8. Los traductores de Fahrenheit 451 al español.....	326
6.1.8.1. Alfredo Crespo.....	328
6.1.8.2. Francisco Abelenda.....	330
7. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE LA OBRA <i>FAHRENHEIT 451</i> DE RAY BRADBURY.....	335
7.1. Presentación traductológica para el análisis del mundo ficticio expuesto en la obra.....	335
7.1.1. Informe inicial acerca de la obra Fahrenheit 451 de Ray Bradbury.....	336
7.2. Estudio de caso de la traducción de mundos ficticios: <i>Fahrenheit 451</i> de Ray Bradbury.....	338
7.2.1. Figuras retóricas en la obra Fahrenheit 451.....	340
7.2.1.1. Selección de ejemplos de figuras retóricas en Fahrenheit 451.....	341
7.2.2. Elementos conceptuales diegéticos en la obra Fahrenheit 451.....	357
7.2.2.1. Selección de ejemplos de elementos conceptuales diegéticos en Fahrenheit 451.....	359
7.2.3. Elementos conceptuales extradiegéticos en la obra Fahrenheit 451.....	387
7.2.3.1. Selección de ejemplos de elementos conceptuales extradiegéticos en Fahrenheit 451.....	388
7.2.4. Elementos léxicos novedosos por neología en la obra Fahrenheit 451.....	402
7.2.4.1. Selección de ejemplos de elementos léxicos novedosos por neología en Fahrenheit 451.....	403
7.2.5. Elementos semánticos novedosos por neosemia en la obra Fahrenheit 451.....	435
7.2.5.1. Selección de ejemplos de elementos semánticos novedosos por neosemia en Fahrenheit 451.....	436
7.3. Resultados del estudio de caso del mundo ficticio construido en <i>Fahrenheit 451</i>....	456
7.3.1. Traducción de figuras retóricas.....	457
7.3.2. Traducción de elementos conceptuales diegéticos.....	458
7.3.3. Traducción de elementos conceptuales extradiegéticos.....	460
7.3.4. Traducción de elementos léxicos novedosos por neología.....	462
7.3.5. Traducción de elementos semánticos novedosos por neosemia.....	464
7.3.6. Valoración general del estudio de Fahrenheit 451 mediante la ficha traductológica propuesta.....	466
CONCLUSIONES	

8. CONCLUSIONES FINALES.....	469
8.1. Futuras líneas de investigación.....	482
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	486

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	Flujo de recepción de MF a nivel interno y externo a la narración (Fludernik, 1993).....	97
Figura 2	Esquema de comunicación de Jakobson (1958) adaptado a los MF por Doležel (1998).....	97
Figura 3	Flujo de traducción y transducción de MF (Doležel, 1998).....	147
Figura 4	Diagrama de emisión, recepción y traducción de MF.....	148
Figura 5	Categorización consolidada de problemas de traducción vinculados a los MF.....	238
Figura 6	Mapa de Estudios de Traducción (Holmes, 1972, en Munday, 2016, p. 17)....	243
Figura 7	Esquema de las vertientes de investigación de Grotjahn (1987, pp. 59-60), adaptado por Morón (2009).....	247
Figura 8	Ficha terminológica del Servicio de Lengua Catalana, Universitat de Barcelona (en Cabré, 1999, pp. 125-126).....	276
Figura 9	Ficha terminológica propuesta por Cobos (2012, pp. 212-350).....	277
Figura 10	Ficha terminológica propuesta por Prieto y Orozco (2015, p. 10).....	279
Figura 11	Ficha terminológica propuesta por Rodríguez (2017, p. 220).....	280
Figura 12	Ficha traductológica de estudio de MF (estadio 1).....	281

Figura 13	Informe preliminar para el estudio traductológico de MF.....	288
Figura 14	Modelo consolidado de ficha de análisis traductológico de MF.....	289
Figura 15	Modelo consolidado de ficha de análisis traductológico de MF traducido al inglés.....	290
Figura 16	Informe para el estudio traductológico del MF de <i>Fahrenheit 451</i> de Ray Bradbury.....	337

INTRODUCCIÓN

*I am Ubik. Before the universe was, I am. I made the suns.
I made the worlds. I created the lives and the places they inhabit [...].*

Philip K. Dick. *Ubik* (1969).

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

1.1. Objeto de estudio y antecedentes de investigación

El presente estudio descriptivo se basa en el análisis de los problemas de traducción vinculados a las narrativas basadas en mundos ficticios (en el contexto de este estudio, MF). Este trabajo se realizará mediante la identificación y la categorización de los problemas de traducción que afectan a la traducción de obras narrativas que desarrollan un MF y la aplicación de esta catalogación sobre la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, pues representa un ejemplo destacado de este tipo de composición para comprobar su viabilidad y efectividad.

En este trabajo doctoral, se desentrañan varios conceptos que resultan clave para la comprensión de la propuesta de investigación, como son el constructo denominado «mundo ficticio» o la noción de «problema de traducción» relacionada con los «mundos ficticios». Adicionalmente, dichos conceptos encuentran ampliación en un estudio empírico de caso sobre una obra icónica de la literatura, construida mediante la creación de un MF, en este caso, la novela *Fahrenheit 451*. En este estudio de caso, se parte de un vaciado inicial de los problemas vinculados a la construcción creativa del MF como macroestructura de la narración y que deben considerarse en su profundidad a la hora de traducir esta novela. Del vaciado cualitativo completo inicial, se procede a realizar una selección ilustrativa de las diferentes categorías de problemas de traducción que aparecen en ella mediante la aplicación de fichas de estudio especialmente diseñadas para este estudio.

Los productos culturales y la creación artística basada en contenidos narrativos han sido objeto natural de traducción a lo largo de la historia. La industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1944), desarrollada en el siglo XX y transformada radicalmente en el siglo XXI, siempre ha necesitado de la labor de los traductores para favorecer su difusión y alcanzar a un

público heterogéneo, que puede estar inmerso en entornos socioculturales dispares al cambiar el marco contextual original a un marco meta de traducción.

De manera concreta, cualquier clase de producto que se fundamente en la exposición de una narración o de una historia está íntimamente relacionado con un concepto clave que permite su aparición y su evolución: los «mundos ficticios» (*fictional worlds*, Doležel, 1998). Estas estructuras representan los ecosistemas en los que tienen lugar las tramas de toda obra artística narrativa, los cimientos hipotéticos que posibilitan que los acontecimientos descritos por los autores se materialicen en las historias y puedan ejercer su influencia sobre los personajes que aparecen en ellas (Ronen, 1994).

La interrelación entre las esferas de la narración y el MF es muy intensa, como expresa Ryan (1980), pues toda actividad centrada en la creación de ficción construye necesariamente un MF, diferente del que ocupan emisores y receptores en un grado variable.

El constructo «mundo ficticio» ha sido estudiado de forma específica por disciplinas como la Narratología o corrientes más especializadas como la «Construcción de mundos», denominada *World-building* o *Worldmaking* en el contexto anglosajón (Gavins y Lahey, 2016). En ellas se incide frecuentemente en la importancia esencial que posee la traducción para la adecuada diseminación de estas estructuras narrativas a través de distintos contextos sociolingüísticos (Doležel, 1998). La noción de «mundo ficticio», desde la perspectiva de este estudio, trasciende la idea de género textual, puesto que puede haber diversos tipos de género y contenido traducible que se base en una construcción de este tipo. Podría decirse que se relaciona con la identificación del género textual, pero el MF es un atributo transversal a los diferentes géneros. Como explican Hatim y Mason (1990, p. 140), el estudio del tipo textual se concibe como un marco conceptual que permite a los traductores clasificar los textos conforme a sus intenciones comunicativas, desde una perspectiva intencional, pues cada tipo textual sirve a un propósito o función retórica diferente. Como se explica a lo largo de este trabajo, el interés por el análisis de los MF en el marco de la traducción reside precisamente porque constituyen una parte indivisible de las coordenadas funcionales de un contenido, cuando gira en torno a este tipo de propuesta.

Sin la práctica traductora, los destinatarios de múltiples culturas serían incapaces de visualizar eficientemente todas las aristas de los mundos ficticios y no podrían percibir una gran cantidad de productos culturales funcionalmente basados en el diseño de tales constructos.

La novedad del estudio traductológico-descriptivo que aquí se presenta radica en el hecho de que no existen prácticamente aproximaciones anteriores que aborden la traducción de los mundos ficticios de una forma comprehensiva y transversal hasta este momento. Los trabajos existentes (por ejemplo, Karmenická, 2007; o Lyčková, 2015, entre otros) se centran en aspectos muy específicos, restringiendo el análisis y las modalidades creativas en las que se construyen y traducen los MF. Frente a estos estudios previos, este análisis pretende comprender en profundidad las exigencias de la traducción de los mundos ficticios a través de una propuesta de categorización de los diferentes problemas de traducción a los que pueden enfrentarse los traductores al abordar la forma de trasvasarlos entre culturas distintas.

Para completar la aproximación a los problemas de traducción asociados a mundos ficticios, se realizará el estudio de la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. Esta obra ha sido la elegida con dos objetivos: por un lado, como medio para realizar un estudio de caso que ayude a comprender mejor los recursos creativos empleados por Bradbury y las estrategias de traducción que se pueden aplicar para traducir dichos problemas; por otro lado, después de analizar una amplia variedad de productos culturales basados en MF, se dedujo que *Fahrenheit 451* representaba de forma estereotípica este tipo de creación, por lo que constituía un corpus adecuado para probar la utilidad de esta propuesta metodológica.

Se ha tomado esta novela como base del estudio empírico incluido en este trabajo doctoral por diversas razones específicas: en primer lugar, debido a la notoriedad de su autor. Ray Bradbury es uno de los autores de fantasía y ciencia ficción más destacados del siglo XX (dos de los géneros, por añadidura, en los que más se emplean mundos ficticios complejos alejados de la realidad conocida, en los que se despliegan con mayor intensidad determinados recursos creativos que constituyen puntos problemáticos para la traducción).

Por su parte, *Fahrenheit 451* es una de las novelas más conocidas del ámbito de la ciencia ficción y muestra a los receptores un MF multidimensional, denso y bien estructurado que puede utilizarse como muestra destacada de esta clase de estructuras narrativas. Por estas razones, resulta idónea para llevar a cabo un análisis traductológico de los mundos ficticios empleándola como base.

Los componentes del MF de *Fahrenheit 451* se materializan a través de elementos conceptuales procedentes tanto del mundo real (extradieгéticos) como del cosmos interno de la obra (dieгéticos), lo que aporta un mayor número de ejemplos que requieren estrategias de traducción dispares. Estos últimos elementos dieгéticos, además, pueden tener una

materialización lingüística en forma de vocablos o términos especializados de nuevo cuño (neologismos, neosemas).

Todos estos factores pueden convertirse en problemas de traducción con un nivel fluctuante de complejidad y pueden determinar en mayor o menor medida la capacidad de evocación, el factor de credibilidad de la historia y la calidad narrativa del MF en los entornos tanto de origen como meta. La calidad de la traducción, en estos mismos términos, por extensión, será la que garantice la capacidad de los receptores de concebir esta estructura ficticia de una forma suficientemente afín con la intencionalidad de la obra original.

La elección de este tema de investigación y la subsiguiente realización de esta Tesis Doctoral responde a una serie de factores de índole personal también. El tema de investigación propuesto es resultado de la experiencia de estudio previa; en concreto, la exploración de los procedimientos de traducción relacionados con los MF comenzó en una etapa formativa previa, antes incluso del comienzo de investigación de posgrado, a través del estudio (preeminentemente contrastivo) de los procesos traslativos asociados a la traducción de obras literarias relacionadas con los géneros de la fantasía, el terror y la ciencia ficción, que (como se averiguó con posterioridad) estaban íntimamente relacionados con la Teoría de construcción de mundos. Más precisamente, el primer contacto con la investigación empírica de la traducción de este tipo de obras tuvo lugar durante los últimos años de la Licenciatura Conjunta en Humanidades Traducción e Interpretación (2007-2012, Universidad Pablo de Olavide), en los que se realizó un Prácticum de investigación, bajo la dirección de la Dra. Nieves Jiménez Carra titulado *Explorar lo siniestro: análisis traductológico-contrastivo de obras de Edgar Allan Poe y Howard Philips Lovecraft*. Este trabajo versaba sobre la traducción de las obras *The Call of Cthulhu* de H. P. Lovecraft y *The Tell-Tale Heart* de Edgar Allan Poe desde una perspectiva creativa y literaria.

Posteriormente, durante la realización del Máster en Comunicación Internacional. Traducción e Interpretación (2012-2013, Universidad Pablo de Olavide), se emprendió el Trabajo de Fin de Máster sobre la base de un estudio de tipo traductológico y contrastivo acerca de la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (2012), dirigido por la Dra. Elisa Calvo Encinas.

Este trabajo permitió al autor ampliar los conocimientos sobre Bradbury y de esta novela en concreto, conocimientos que han resultado muy valiosos para conocer los fundamentos literarios y creativos profundos de esta obra, junto con su compositor, durante la

realización de este trabajo doctoral. Además, esta información fue igualmente provechosa para comprender posteriormente las nociones «mundo ficticio» y «construcción de mundos», así como los vínculos que guardan con la traducción y la subsiguiente recepción por parte de un público meta.

La actividad del autor de esta investigación ha girado principalmente en torno al estudio de traducción de obras pertenecientes a los campos de la fantasía, la ciencia ficción y el terror desde una perspectiva especializada y multimodal. Posteriormente, el foco se ha ampliado hasta centrarse en las estructuras ficticias que desarrollan estas obras, al margen de su temática o sus objetivos expresivos, desde un prisma transmedial.

Las publicaciones más destacadas del autor que se centran en estos asuntos y que sirven de base y campo de pruebas en la aplicación de los fundamentos teóricos y metodológicos de la presente Tesis Doctoral cubren análisis de caso de obras de autores como el propio Bradbury (otras obras además de *Fahrenheit 451*, como es el caso de *The Martian Chronicles*) (Szymyślik, 2014, 2015, 2018); Lovecraft (Szymyślik, 2016); Asimov (Szymyślik, 2017); Orwell (Szymyślik, 2018) o Wells (Szymyślik, 2018); y también se han trabajado temas en otras propuestas como la lexicogénesis creativa (Szymyślik, 2017); los neologismos de carácter médico (Szymyślik, 2018); los neologismos en la literatura de ciencia ficción, como el caso de la novela *Ender's Game* de Card (Szymyślik, 2018) o los neologismos en otros productos culturales basados en mundos ficticios, como la serie de televisión *Breaking Bad* (Szymyślik, 2018). Puede decirse que el tipo de problema relacionado con la creación de MF que mayor interés ha despertado en la investigación del autor, hasta el momento de definición de esta tesis, es el relacionado con la lexicogénesis (creación de neologismos), si bien se reconoció la necesidad de identificar y catalogar otros tipos de problema y puede ser muy interesante trabajar con nuevos corpus basados en MF o revisar los ya estudiados desde esta perspectiva más transversal y completa en el futuro.

Adicionalmente, el autor ha podido aportar a esta Tesis Doctoral su experiencia profesional como traductor editorial y literario, materializado, por ejemplo, en la publicación (en prensa) de la traducción del polaco al español de la obra *Narkotyki* de Stanisław Ignacy Witkiewicz por la editorial La Piedra Lunar.

La aportación innovadora de este trabajo se fundamenta en la presentación de un marco integral (aunque siempre revisable y ampliable) para la identificación y la categorización de los problemas de traducción que pueden afectar a la tarea de los traductores

a la hora de trasvasar una obra basada en la construcción de un MF. Esta propuesta metodológica puede aplicarse en diferentes entornos, tanto comerciales, como académicos y profesionales.

La industria cultural y el mundo del entretenimiento, que gozan de una influencia y una fortaleza destacadas en la época actual gracias a los elevados niveles de consumo de productos culturales como películas y series (especialmente debido a la dispersión de los medios de comunicación) tienen muchos vínculos con los mundos ficticios y las obras que los contienen.

De acuerdo con Wolf (2016, p. 22), las narraciones centradas en construir un MF pueden resultar muy lucrativas (*world-based entertainment*). Además, como se explica en este trabajo, la popularidad y ventas de los productos culturales basados en MF están incrementándose en los últimos años (Forbes, 2018, en línea).

Con la realización de este trabajo, quizás se consigue enriquecer algunos aspectos de los Estudios de Traducción que no han sido tratados con tanta exhaustividad hasta ahora. Si se consigue transmitir lo que desde un primer momento se ha pretendido con esta propuesta, los estudiantes y los investigadores en el campo de la traducción pueden, por ejemplo, llegar a hacer uso tanto de la categorización de problemas de traducción relativos a los MF que aquí se presenta, como de la ficha de análisis de la traducción de mundos ficticios de manera , específica; o bien emplear el sistema de fundamentación teórica del concepto de «problema de traducción» y su aplicación a otros ámbitos de estudio; realizar una categorización similar de cualquier otro tipo específico de problema de traducción o adaptar el modelo de ficha de estudio a cualquier análisis de corte contrastivo, tanto centrado en los productos culturales o no. Si bien el trabajo se concreta con el estudio de determinados problemas en la novela de Bradbury, con el fin de consolidar la validez de esta investigación, se ha aspirado a conseguir instrumentos de investigación y aproximaciones metodológicas que sean transferibles y replicables en otros muchos contextos y estudios.

Desde el punto de vista profesional, los traductores que se embarquen en la traducción de contenidos basados en MF pueden valerse de la categorización que se presenta en este trabajo para identificar (en la fase de pretraducción o durante la propia realización de un encargo) los posibles problemas de traducción, en toda su profundidad, que podrían afectar a su labor y así anticiparse a ellos o decidirse por estrategias más efectivas para garantizar que todas las singularidades de un MF alcancen a los receptores meta.

Asimismo, la categorización de problemas de traducción o la ficha de análisis pueden extrapolarse a cualquier encargo de traducción y servir de soporte para la identificación de nuevos problemas en un estadio previo a la traducción o durante su desempeño o su resolución efectiva y funcional.

Como se deduce en estas páginas, la investigación planteada en esta Tesis Doctoral se centra, predominantemente, en dos fases del proceso traductor: el análisis pretraductológico basado en estudios de autores como el PACTE Group (2011) y su concepto de «puntos ricos» y su relevancia para la identificación de problemas de traducción en los mundos ficticios; De la Cova (2017) y su identificación de problemas de traducción en un contexto específico o las «zonas de intervención» de Morón (2017), por mencionar a algunos autores que trabajan esta aproximación de manera aplicada, aunque existen antecedentes clave en la literatura como Nord:

Communicative function [...] determines the strategies of text production. [...] For the translator this view has two consequences. From a retrospective angle, they try in their ST analysis to verify this expectation regarding text functions, which has been built up by situational clues, or (if there is no extra-textual information about the setting of the text) to correlate the structural features of the ST with possible text functions and thus make inferences about the communicative situation. From a prospective angle, on the other hand, they have to check each ST element as to whether it can fulfil the intended TT function as it stands or whether it has to be adapted, since the structural properties of any target text have to be adjusted to the function it is intended to have for the target-culture recipient (Nord, 1991, p. 17).

En segundo lugar, este trabajo se basa en el análisis contrastivo de la calidad de las traducciones, inspirado por el trabajo de autores como Toury (2010), Lambert y Van Gorp (1985) y los modernos sistemas de evaluación de la calidad denominados Multilingual Quality Metrics (MQM, por DFKI y QTLaunchPad, 2015) y Dynamic Quality Framework (DQF, por TAUS 2018a).

Como ya se ha indicado, no se ha encontrado una gran cantidad de trabajos que abarquen ambas fases del proceso traductor y no existe prácticamente ningún antecedente que aplique ambas vertientes de la traducción a la esfera concreta de la traducción de mundos ficticios. Es posible encontrar trabajos centrados en aspectos determinados de la literatura de ciencia ficción y de la fantasía (muy vinculadas a los mundos ficticios) como los de Martín (2014), Gámez (2015) y Salich (2015) y en los mundos ficticios específicamente como los ya citados de Karmenická (2007) y Lyčková (2015).

Desde el prisma de la metodología, este trabajo se ubica en el ámbito de la «investigación cualitativa» (Grotjahn, 1987; Williams y Chesterman, 2002), ya que los datos con los que se va a trabajar en esta Tesis Doctoral muestran unas características no cuantificables, al menos en una primera fase de investigación (podrían cuantificarse en estudios subsiguientes, como se explica en las conclusiones). Esencialmente, este trabajo se basa en la exploración de conceptos de tipo creativo y narrativo en su profundidad y no en su incidencia o frecuencia, por lo que la información que se obtiene no se configura en términos estadísticos o cuantitativos. Los datos y los resultados que se obtienen a raíz de esta investigación empírica y cualitativa aspiran siempre a satisfacer criterios tales como la fiabilidad y la validez, desde una perspectiva cualitativa (Robson, 2002).

Una perspectiva investigadora concreta que se aplica en este trabajo es el «Análisis de contenido» (Rapley, 2011; Silverman, 2015), que se basa en el estudio sistemático de datos de tipo textual con propósitos científicos. Como ocurre en este trabajo, la información que se maneja referida a la traducción de MF será de naturaleza narrativa y textual y se procesa y anota como corpus cualitativo.

Otro paradigma investigativo fundamental para el desarrollo de esta Tesis Doctoral es la metodología basada en la «Teoría fundamentada» (Strauss y Corbin, 1990; Robson, 2002; Silverman, 2017), unida íntimamente a los trabajos de índole cualitativa, con énfasis en la importancia del proceso de identificación de patrones (categorías) y sistematización de dichas categorías (Strauss y Corbin, 1990). Se basa en la confección de teorías nuevas a partir de la observación de los datos y evidencias, en lugar de la aplicación de ideas o teorías preexistentes en un contexto de investigación dado. Es decir, la Teoría fundamentada es un método esencialmente inductivo con utilidad en contextos poco estudiados, frente a otras propuestas deductivas en donde ya existen teorías que explican los principales fenómenos. Esta aproximación concuerda con los objetivos del presente trabajo, que se basan en conocer qué es un MF y cómo puede llevarse a cabo su traducción de forma eficiente.

En el contexto de este trabajo doctoral se emplean también otros conocimientos metodológicos que el autor ha aprendido durante su actividad académica e investigadora referidos al análisis contrastivo, especialmente referidos a la traducción de obras de terror, fantasía y ciencia ficción, que ahora se ampliarán y aplicarán al estudio de los mundos ficticios, profusamente contruidos en esta clase de composiciones.

La parte empírica del estudio se completa de forma práctica con el diseño de una ficha traductológica. Esta ficha ha servido para resolver metodológicamente tanto el análisis pretraductológico como el estudio contrastivo. Su diseño se ha basado en instrumentos y metodologías de análisis previas como las de Cabré (1999), Cobos (2012) u Orozco y Prieto (2015), entre otros.

1.2. Objetivos del estudio

El objetivo principal de este trabajo doctoral, como ya se ha referido, consiste en **estudiar los problemas de traducción vinculados a los mundos ficticios**.

Por su parte, los temas de investigación que constituyen los objetivos específicos que se pretenden estudiar en lo referente a los mundos ficticios narrativos y los problemas que pueden aparecer durante su traducción son los siguientes:

1. Analizar la naturaleza del constructo «mundo ficticio».
 - 1.1. Estudiar los géneros narrativos que se basan en MF.
 - 1.2. Explorar los productos culturales que se basan en MF.
 - 1.3. Examinar las conexiones entre MF y mundo real, y entre MF y la Teoría de los mundos posibles.
 - 1.4. Explorar la naturaleza de los elementos conceptuales y las proposiciones que construyen un MF.
 - 1.5. Describir las clasificaciones existentes en torno a los tipos de MF.
2. Examinar las singularidades, exigencias y condicionantes de la traducción de mundos ficticios.
 - 2.1. Describir los diferentes movimientos y escuelas traductológicas cuya comprensión facilite la aproximación al objeto de estudio, con énfasis en el funcionalismo.
 - 2.2. Estudiar el concepto de «transcreación» como estrategia y modalidad de traducción.
 - 2.3. Explorar las distintas estrategias de traducción aplicables a la traducción de mundos ficticios.
 - 2.4. Identificar los posibles condicionantes que impone la modalidad creativa en la que aparece un MF a su traducción.

2.5. Examinar los posibles condicionantes que impone la especialización temática de un MF a su traducción.

3. Describir y categorizar los tipos de problemas de traducción que aparecen durante la traducción de mundos ficticios.

3.1. Revisar y operacionalizar el concepto de «problema de traducción».

3.2. Analizar los problemas de traducción desde la perspectiva del funcionalismo.

3.3. Estudiar los problemas de traducción desde la perspectiva de la calidad.

3.4. Revisar las clasificaciones existentes de problemas de traducción.

3.5. Crear una categorización para los posibles problemas de traducción que aparecen durante la traducción de MF.

4. Establecer y aplicar una metodología científica adecuada al objeto de estudio.

4.1. Explorar los paradigmas de investigación principales aplicables a la traducción de los MF.

4.2. Definir la investigación en términos cualitativos.

4.3. Revisar los instrumentos de investigación existentes (fichas de análisis) con aplicaciones al contexto de estudio.

4.4. Diseñar un modelo de ficha traductológica enfocada al estudio de la traducción de los mundos ficticios.

5. Realizar el estudio de caso de la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury con el doble fin de conocer la composición en profundidad desde una perspectiva traductológica, a la vez que se pilota la categorización de problemas de traducción y la utilidad de la ficha traductológica.

5.1. Analizar la figura del escritor Ray Bradbury.

5.2. Realizar un vaciado completo de los problemas de traducción vinculados a los mundos ficticios en la obra y seleccionar problemas de traducción específicos que representen las principales categorías de análisis.

5.3. Aplicar las fichas traductológicas para analizar los problemas seleccionados y comprobar su utilidad como herramienta de investigación.

5.4. Formular resultados sobre la base del estudio de caso realizado.

Esta estructura de objetivos de investigación da forma a las diferentes fases del trabajo, que a su vez también se reflejan en los distintos capítulos y epígrafes que se presentan a continuación.

1.3. Estructura de la tesis y consideraciones sobre aspectos formales del trabajo

Este trabajo doctoral se subdivide en 9 capítulos, que se describen a continuación incidiendo en las singularidades temáticas que distinguen a cada uno de ellos. La presente propuesta se divide en dos partes esenciales (A y B), que constituyen las necesarias aproximaciones teóricas propias del estado de cuestión, por una parte; y el estudio empírico de caso sobre la novela *Fahrenheit 451*, por otra parte.

La parte A, que constituye el Marco conceptual, engloba 3 capítulos en total. El que constituye el capítulo 2 (el capítulo 1 es esta misma Introducción), se titula «Mundos ficticios como ecosistemas para la traducción: introducción al estudio». En esta sección del estudio se analiza la noción de «mundo ficticio», las bases del campo que los estudios de forma especializada (*world-building*) y, de forma general, los campos narrativos y las modalidades creativas en los que se utilizan con mayor frecuencia los MF. En cuanto a los géneros narrativos y los MF (epígrafe 2.1.), se cubren los campos narrativos que destacan por mostrar MF de una complejidad variable a los receptores de las obras que los contienen. De forma concreta, se analizan los géneros de la ciencia ficción, la fantasía, el Romanticismo, el Realismo y el Naturalismo, así como las características de los MF que acogen, que se diferencian por alejarse en mayor o menor medida de la realidad de receptores y autores.

Otro aspecto importante es la aproximación a los productos culturales en la industria cultural (epígrafe 2.2.). Esta sección se centra en las nociones «industria cultural», su influencia en la actualidad en el mundo del entretenimiento, entendido por determinados autores como «industria del entretenimiento», y las características de los «productos culturales» que emanan de dicha industria cultural y que convierten la creación artística en productos de consumo en la cultura mundial actual.

El capítulo contempla también los tipos de productos culturales relacionados con la Construcción de mundos ficticios (ver epígrafe 2.3.), donde se indagan las relaciones de los diferentes tipos de productos culturales con la construcción de MF, a saber: productos literarios, audiovisuales, narrativos gráficos e interactivos. Se muestran las características narrativas y artísticas de cada clase de producto y se estudia las vinculaciones de estos rasgos

con la capacidad de manifestar aspectos concretos de los MF. Por último, se examinan las posibilidades de formación de un MF en el seno de productos culturales transmediales, esto es, que trascienden las barreras de una única modalidad creativa.

Se profundiza en la construcción teórica de la noción de MF como ecosistema creativo y traductológico (ver epígrafe 2.4.), donde se conoce en mayor profundidad esta realidad teórica junto con el campo de especialidad que se encarga de su estudio, la «Construcción de mundos» (*World-building* o *Worldmaking* en inglés). Algunos de los campos concretos que se han tratado en este trabajo para comprender este concepto han sido los siguientes: la relación entre un MF y la realidad que conocen sus autores y receptores; los vínculos de los MF narrativos con la Teoría de los mundos posibles; la interrelación de las historias con la estructura de los MF; la importancia del lenguaje para la materialización de un MF; y, por último, se muestran distintas clasificaciones de MF.

El capítulo 3 se dedica a estudiar la traducción de MF y sus distintos condicionantes desde una perspectiva funcional. En esta sección se indagan los requisitos y exigencias que supone la traducción de las estructuras narrativas conocidas como «mundos ficticios». Para ello, se incide en aspectos como los enfoques traductológicos contemporáneos (ver epígrafe 3.1.) en la medida en la que se pueden relacionar con este contexto. En esta sección se examinan las teorías traductológicas siempre desde el prisma de su aplicabilidad al estudio de la traducción de los MF (ofreciendo una perspectiva histórica del desarrollo de los Estudios de Traducción). De forma concreta, se presta especial atención a las Teorías funcionalistas y a la Transcreación.

En el epígrafe 3.2., se revisa la noción de creatividad en la toma de decisiones del traductor. En este trabajo doctoral, se considera la creatividad como un factor esencial para la traducción de MF (al igual que en multitud de otras esferas de la Traductología). Se explica la doble aproximación a la creatividad, desde el punto de vista artístico y desde el punto de vista cognitivo de la toma de decisiones para la resolución de problemas.

Las estrategias de traducción y su relevancia en la traducción de MF (3.3.) se revisan también en el capítulo 3. En esta sección se analizan las estrategias de traducción están unidas a la idea de «calidad» y que existen diferentes clasificaciones de este elemento de los Estudios de Traducción.

El capítulo 3 también incluye una aproximación teórica al eje funcional en la traducción de MF y a los enfoques traductológicos y narrativos para la traducción de MF (3.4.

y 3.5.). En estos epígrafes se revisan las teorías provenientes de los Estudios de Traducción que muestran una mayor afinidad con la traducción de MF, que también se exponen en las secciones anteriores. En particular, los elementos que se estudian en esta sección son los parámetros que pueden aplicarse a la evaluación de la funcionalidad de los componentes que forman un MF, los condicionantes que pueden imponer las diferentes modalidades creativas en las que mayoritariamente se construyen MF a su traducción (esto es, en función de si se construyen en obras literarias, audiovisuales, narrativas gráficas, interactivas o multimodales); y los requisitos especiales de la traducción de MF si incluyen contenido de tipo científico-técnico o jurídico, económico e institucional.

En el capítulo 4, tercer capítulo en el marco teórico, el concepto principal es el de «problemas de traducción asociados a la traslación de MF». En esta parte del trabajo se procede a la operacionalización de la noción de «problema de traducción» y se aplica a la traducción de los MF. Para ello, se comienza con una definición de qué se considera problema de traducción en la disciplina (4.1.). En este apartado se define este concepto, se asocia a las estrategias de traducción que predominantemente se vinculan a la traducción de MF y se estudia el mantenimiento de la funcionalidad y de la calidad en los MF traducidos. Por último, se ofrece una clasificación de los problemas de traducción que se identifican en contextos generales.

A continuación, se presenta la categorización de problemas de traducción asociados a la traslación de MF (4.2.). En esta sección se presentan los diferentes modelos de catalogación que se realizaron durante el desarrollo de la Tesis Doctoral hasta alcanzar la «Categorización consolidada de problemas de traducción de mundos ficticios». En ella se recogen los problemas de traducción más frecuentemente localizables en las diversas clases de MF disponibles en la actualidad y más transversales a todos ellos.

En la parte B del trabajo, consistente en el estudio empírico de caso, se muestra la metodología que se ha seguido para desempeñar las labores de investigación y redacción de la Tesis Doctoral. En concreto, se subdivide en las dos siguientes secciones: en la primera se presentan los métodos de investigación de base cualitativa (5.1.), en el que se identifica la orientación de la investigación realizada en este trabajo y se exponen los conceptos relacionados con disciplinas de investigación como la Teoría fundamentada, el Análisis de contenido y los estudios descriptivos de traducción, todo ello relacionado con el ámbito especializado de la traducción de MF. En la segunda, se exponen los antecedentes

metodológicos del estudio de la traducción de MF (5.2.). En este apartado se citan las diferentes obras que aportaron fundamentos metodológicos relativos al estudio de diferentes facetas de la traducción de MF y que favorecieron el desarrollo de este trabajo de investigación.

A continuación, se recoge el modelo de ficha traductológica para el estudio de los MF (ver epígrafe 5.3.). En este apartado se muestran los modelos de fichas, tanto terminológicas como traductológicas, que se usaron de modelo para el diseño de la ficha traductológica enfocada al estudio de la traducción de los MF, que será utilizada junto con la categorización de problemas de traducción asociadas a estas estructuras narrativas.

En el siguiente apartado, se observa la estructura que comprende *Fahrenheit 451* como MF traducible (consultar epígrafe 6). En este apartado se incluye toda la información referida al autor y a la obra sobre la que versa el estudio de caso presentado más adelante: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury. En el epígrafe 6.1. se describe al autor de la novela estudiada, Ray Bradbury. Aquí se incluyen datos biográficos acerca de la figura de Ray Bradbury, centrados en su producción literaria, su estilo redaccional, la recepción de sus obras y las temáticas que desarrolló. Asimismo, se estudia la novela objeto del estudio de caso expuesto más adelante (*Fahrenheit 451*), las traducciones que se realizaron de las obras de Bradbury (especialmente las de la novela sujeta a análisis y la biografía de los profesionales que las llevaron a cabo).

Más adelante, se recoge el análisis traductológico de la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (epígrafe 7). En esta sección se pone a prueba la categorización de problemas de traducción relacionados con los MF expuesta anteriormente y la ficha traductológica diseñada específicamente para esta Tesis Doctoral y se presenta el análisis del MF expuesto en la obra (7.1.). En este apartado se incluye todos los datos preliminares necesarios para comprender por completo el análisis que se realizará a continuación de este MF. En concreto, se estudian 41 ejemplos de problemas de traducción divididos en 5 subcategorías diferentes. Posteriormente, se incluye el estudio de caso de la traducción de mundos ficticios: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (7.2.). Aquí se incluyen las fichas traductológicas y los comentarios acerca de los problemas de traducción localizados en la novela sujeta a estudio. Por último, se exponen los resultados del estudio de caso (7.3.). Esta sección acoge los resultados generales acerca de los problemas de traducción identificados y estudiados en la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

Tras la parte empírica del trabajo se incluyen las conclusiones. En esta sección, se muestran las ideas finales acerca de las investigaciones realizadas en la Tesis Doctoral en relación con los objetivos iniciales planteados en la «Introducción» de este trabajo y se exponen posibilidades futuras de ampliación de las ideas incluidas en la investigación y futuras líneas de investigación.

Por último, el trabajo doctoral recoge las referencias bibliográficas. En este apartado, se incluyen las referencias de las diferentes obras consultadas para la compleción de esta Tesis Doctoral.

1.4. Notas metodológicas sobre esta Tesis Doctoral

En esta sección se realizan algunas precisiones metodológicas acerca del desarrollo general de la Tesis Doctoral y algunos de sus componentes individuales.

Para las referencias bibliográficas (tanto en el texto como en las referencias bibliográficas finales), se ha empleado la Sexta Edición de la Guía de la American Psychological Association (APA), publicada en el año 2009.

Respecto de las normas ortotipográficas seguidas durante la redacción de la Tesis Doctoral, se han seguido las reglas preconizadas por la Real Academia Española (RAE) y por la Fundación del Español Urgente (Fundéu BBVA). De manera específica, por ejemplo, se realizó una consulta a la Fundéu BBVA acerca de la redacción correcta del término «mundo ficticio» en cuanto al uso de mayúsculas: finalmente, se concluyó que la forma correcta de escribir este concepto era con ambas letras iniciales en minúscula. Los nombres de las disciplinas, por el contrario, llevan inicial mayúscula en la primera palabra (por ejemplo, «Teoría fundamentada»). También se han aplicado las normas al uso de la cursiva y las comillas. Las comillas se emplean para la cita referencial, literal o metalingüística, mientras que la cursiva se usa para términos en otras lenguas, valor figurado o términos no aceptados normativamente.

Se considera que las lenguas de trabajo en esta tesis son el inglés y el español, por lo que las citas en inglés no aparecen traducidas. Sin embargo, las citas que se hacen desde otras lenguas (por ejemplo, el alemán) se ofrecen también en español.

PARTE A: MARCO CONCEPTUAL

*A world grows up around me. Am I shaping it, or do
its predetermined contours guide my hand?*

A. Moore y D. Gibbons. *Watchmen* (1986).

2. MUNDOS FICTICIOS COMO ECOSISTEMAS PARA LA TRADUCCIÓN: INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO

El trabajo doctoral que se presenta en estas páginas se centra en el estudio traductológico de los componentes más destacados que contribuyen a la construcción de las estructuras narrativas referidas en la literatura como «mundos ficticios» (MF¹) como seno de obras creativas destinadas a la exposición de una historia ambientada en un contexto imaginario.

Este término alude al entorno en el que se desarrolla la actividad narrativa en una gran cantidad de composiciones. Es posible encontrar numerosas definiciones de los contextos en los que puede aparecer una historia y en las que se desenvuelven los personajes que aparecen en ella, aunque uno de los términos más comunes para denominar este espacio hipotético es «mundo ficticio» (Doležel, 1998).

La idea de los «mundos ficticios» aparece recogida en la literatura disponible bajo diferentes designaciones afines: *imaginary worlds* o «mundos imaginarios» (Wolf, 2014; Cáceres, 2015), *alternative worlds* o «mundos alternativos» (Hunt y Lenz, 2005; Cáceres, 2015), *secondary worlds* o «mundos secundarios» (Tolkien, 1947/1978; Cáceres, 2015), *hypothetical contexts* o «contextos hipotéticos» (Hobbs, 1990; Fernández, 2008), *narrative constructs* o «constructos narrativos» (Gaines, 1992; Faro, 2006), *narrative environments* o «entornos narrativos» (Valsiner, 2013; Borràs, 2011) y *narrative macrostructures* o «macroestructuras narrativas» (Doležel, 1998; García Landa, 1998). En este trabajo, sin embargo, se utilizará preeminentemente la etiqueta «mundo ficticio» (MF) por ser una de las referencias más aceptadas, con carácter más inclusivo y por tener capacidad de representar una gran parte de las realidades que comparten la misión creativa de narrar una historia (Doležel, 1998).

El concepto de «mundo ficticio» se encuentra en el núcleo teórico de esta Tesis Doctoral. Esta noción, como componente elemental de las narraciones puede comprenderse de la siguiente forma genérica: *a system with a [...] structure of its own [...], analogous to the*

¹ A partir de este momento y durante toda la Tesis Doctoral, se utilizará la sigla MF para referirse al concepto de «mundo ficticio». Del mismo modo, cuando se trate la traducción de estas estructuras narrativas, se emplearán las siglas MFO y MFM, referidas respectivamente a «mundo ficticio original» y «mundo ficticio meta», denominaciones inspiradas por el trabajo de Doležel (1998, p. 286).

actual world in that it has its own set of facts and its own subworlds and counter-worlds (Ronen, 1994, p. 29).

Un factor esencial de estas estructuras artísticas es el hecho de necesitar para su existencia y manifestación una historia que sirva de canal de comunicación a los receptores que decidan acceder a su contenido. Esencialmente, el mundo ficticio es un fenómeno textual, entendiendo la noción de texto de manera amplia y multidimensional (Zabalbeascoa, 2001).

Ryan identifica la idea de MF con el concepto «universo textual» (*textual universe*), entendido como la imagen de un sistema de realidad proyectado por un texto (1991, p. vii). Así, Ryan (1991) otorga a los MF una función narrativa específica al encuadrarlos en una dimensión textual que, como se ha señalado, puede manifestarse finalmente en una gran variedad de soportes, es decir, tanto literarios como audiovisuales o incluso interactivos o multimodales.

En las páginas que siguen, se explicará el hecho de que la exposición de una trama o una historia está íntimamente ligado a la noción de «mundo ficticio» como estructura narrativa, al margen de la temática, del género o de la modalidad creativa en la que se construyan las composiciones que persiguen estos objetivos. Especialmente en el campo de la literatura, respecto de la presentación de historias, la construcción de «mundos ficticios» y el diseño de los argumentos de cada composición se trata como un único proceso creativo fusionado. Se puede observar cómo, en la literatura existente, se evoluciona desde el estudio literario de los actos de habla basados en «mundos ficticios» (literarios y propios de otras modalidades, como la audiovisual, la narrativa gráfica, etc.) hasta alcanzar un nivel de análisis de dichos productos creativos como guías que estimulan la percepción de un «mundo ficticio» en el plano cognitivo (Fludernik, 1993, p. 57-58).

Las relaciones entre el MF y la historia que le da forma y existencia son simbióticas: el primero contiene todos los entes que aparecen en las narraciones, mientras que la historia los une entre sí y permite la concepción del entorno especulativo en cuestión (Malmgren, 1991, p. 6). Como ya se ha apuntado, esta conclusión es extrapolable a una gran cantidad de soportes creativos que comparten la característica esencial de la voluntad de narrar historias en la actualidad, que van desde los diferentes géneros literarios de base narrativa hasta los productos multimedia más actuales, pasando por otros formatos audiovisuales o gráficos, como se verá más adelante.

Estos universos ficticios pueden enfocarse temáticamente de diversas formas, ya que pueden centrarse en ofrecer perspectivas benéficas o positivas (especialmente en obras centradas en presentar alternativas a las sociedades que ocupan sus autores y receptores) que se encuadrarían en el género de la utopía. Por el contrario, estos MF pueden optar por abordar los elementos más negativos de una sociedad y, en este caso, se trataría de distopías (Steble, 2011, p. 95-96). Estas tipologías serán exploradas más adelante en este trabajo.

En las siguientes páginas también se analizará cómo todos los diferentes movimientos creativos que han surgido históricamente (realismo, narración histórica, fantasía, etc.) se acogen a la posibilidad de recrear «mundos ficticios», ya que toda obra narrativa requiere un MF (esto es, un contexto imaginario) para exponer los acontecimientos que relata. No obstante, dependiendo de los géneros en cuestión, dichos MF pueden tener una mayor o menor conexión con el mundo real, como se irá exponiendo. Así, los vínculos más destacados entre los mundos ficticios y las narraciones aparecen en los campos de la ciencia ficción y la fantasía, contextos en los que los universos propuestos se alejan más claramente del mundo real. En el caso de la ciencia ficción, los argumentos se centran en la exposición de tramas basadas en hipótesis científicas, algunas de ellas empíricamente contrastables (Asimov, 1982, p. 82). Por otro lado, como explica Attebery, la fantasía se centra en la creación de historias que permitan a los receptores perderse en una indefinición, esto es, en un distanciamiento más o menos claro de la plausibilidad de los acontecimientos relatados, lo que estimula un disfrute estético específico en esta clase de obras (1992, p. 19). Ambas corrientes pretenden alejarse sustancialmente de los rasgos del contexto conocido y tangible que habitan receptores y emisores, lo que provoca que sean entornos idóneos para estudiar la creación (y, en este caso, la traducción) de mundos ficticios.

No sorprende, por tanto, que muchos de los autores que han analizado y estudiado la significatividad de la construcción de contextos o universos creativos sean los propios autores de obras cuya base es la generación de una realidad alternativa. Este es el caso de escritores como Tolkien (1947/1978), Lem (1973), Asimov (1982), Dick (1995) o Pratchett (2014), que, como se verá, se citarán profusamente en estas páginas, porque afortunadamente dejaron tras de sí interesantes ensayos y reflexiones sobre sus procesos creativos, que ahora tienen un incalculable valor.

Sin embargo, los «mundos ficticios» no son exclusivos de las obras fantásticas o de ciencia ficción. Las obras realistas o naturalistas (centradas en la exposición de

acontecimientos que suceden en el mundo de receptores y emisores con mayor asiduidad, Ayuso *et al.*, 1990) también requieren del diseño de un entorno ficticio en el que desarrollar sus historias, como se verá en las secciones siguientes.

Respecto de las investigaciones existentes en torno a la traducción en los campos de la ciencia ficción y la fantasía (especialmente interesantes para este trabajo), la literatura disponible no es muy abundante y suele limitarse al estudio específico, generalmente contrastivo, de obras de un renombre notable o redactadas por autores de prestigio o al análisis de composiciones que gozan de gran éxito en la época de redacción de los trabajos. Sin embargo, los antecedentes existentes no ofrecen una visión global o sistemática sobre la traducción de esta clase de obras fundamentadas en la traducción de mundos ficticios. Entre las referencias más reseñables, es posible citar los trabajos de Valero (2003), Kricvaj (2009), Martín (2014), Gámez (2015), o Szymyślik (2015, 2018).

En lo referente a la incorporación del concepto de «mundo ficticio» en el seno de los Estudios de Traducción, la incidencia ha sido aún más escasa. De nuevo, en la mayoría de las ocasiones, se limita al estudio contrastivo o discursivo de MF concretos y la aplicación somera de este concepto al proceso traductor. En este contexto, se pueden citar los estudios de Karmenická (2007) o Lyčková (2015).

Por todo ello, la motivación principal para la elaboración de este estudio es esta falta de enfoques globales destinados al estudio de la traducción de los componentes específicos que causan el surgimiento de los mundos ficticios en las obras narrativas. Estos objetivos guiarán el desarrollo de esta Tesis Doctoral en su conjunto.

2.1. Géneros narrativos y mundos ficticios

Como se ha mencionado en la sección anterior, los géneros más destacados en los que habitualmente se desarrollan los mundos ficticios son la ciencia ficción y la fantasía². A pesar de ello, como ya se ha mencionado, cualquier obra narrativa, independientemente del movimiento al que se adscribe, necesita estas estructuras para cumplir sus propósitos narrativos, por lo que se hace necesario estudiar el fenómeno también en otros movimientos en los que los mundos creados son más verosímiles como el realismo y el naturalismo, con el fin de comprender bien el concepto y sus matices.

La ciencia ficción, de acuerdo con Asimov, constituye: *that branch of literature which deals with the reaction of human beings to changes in science and technology* (1982, p. 82). Como ya se ha apuntado, se centra en la exploración de hipótesis y tramas que se centran en la ciencia y la tecnología desde una perspectiva especulativa. Por ello, sus autores necesitan a menudo distanciarse significativamente de lo que perciben cotidianamente.

Por su parte, la fantasía realiza también un alejamiento del entorno de autores y receptores, aunque desde otro prisma creativo. De acuerdo con Attebery, la fantasía constituye un conjunto de narraciones que oscilan desde la exploración artística de lo imposible hasta un propósito más universal que formula como la intención de despertar en la mente del lector dudas sobre si lo que ha leído es fantástico o no: *to leave doubt in the reader's mind as to whether what they have read is fantastical or not* (1992, p. 19). En este caso, se trabaja con la idea de indeterminación y el juego entre lo probable y aquello que no podría acontecer en el entorno de autores y destinatarios.

Ambas esferas narrativas se basan comúnmente en la premisa de alejarse en gran medida del contexto en el que se sitúan emisores y receptores, pues pretenden mostrar «universos alternativos» (Hunt y Lenz, 2005; Cáceres, 2015) a través de la introducción de elementos conceptuales novedosos. Por añadidura, las acciones y acontecimientos que constituyen la trama de la historia tienen lugar en los propios MF, que constituyen un contexto

² La definición de los diferentes géneros literarios no se puede considerar universal, en vista de las diferentes obras teóricas que los abordan. En términos generales y como se expone más adelante, en esta sección se emplean las nociones de Asimov (1982) para hablar sobre la ciencia ficción y las ideas de Attebery (1992) en lo referente a la fantasía.

en el que se pueden estudiar las repercusiones de dichos hechos sobre los personajes que intervienen y sobre el propio entorno propuesto.

En cuanto a su uso por épocas, en la primera mitad del siglo XIX, se desarrolló la corriente literaria denominada Romanticismo, que tendía a un alejamiento de la realidad cotidiana. Para ello, ambientaban típicamente sus historias en épocas históricas remotas y en lugares exóticos y, sobre todo, pretendían «aproximarse a orbes desconocidos» (Ayuso *et al.*, 1990, p. 339). Con ese objetivo, hacían uso de estrategias como la inclusión de seres fantásticos o el acceso a dimensiones alternativas al contexto de emisores y receptores (Pueyo, 2009, p. 35). Por ello, los mecanismos propios de la Construcción de mundos estaban distintivamente presentes en las narraciones adscritas a este movimiento de una forma acusada, como medio para conseguir un alejamiento del entorno del que procedían sus autores para así aumentar el extrañamiento y favorecer un efecto de escapismo.

En menor medida, aunque también presentan «mundos ficticios» alternativos al mundo de sus receptores, las corrientes del Realismo y del Naturalismo generan contextos narrativos cuyas normas no se distancian tanto de la realidad conocida por emisores y destinatarios. La primera de ellas, el Realismo, que ha sobrevivido hasta la época actual con unos propósitos casi inalterados, propugna la «imitación de los originales» y hace hincapié en la objetividad (Ayuso *et al.*, 1990, p. 317). Aunque se trata de mundos especulativos igualmente producidos mediante algunos recursos narrativos propios de la Construcción de mundos (que se estudiarán en detalle más adelante), las características finales de los contextos propuestos son muy semejantes al contexto de origen de los autores que los edificaron y se alinean en gran medida con la norma conocida.

Un caso aún más claro es el Naturalismo, al tratarse de una «radicalización del movimiento realista» en la que prima la fidelidad a todo aquello que los autores de las obras perciben en su entorno originario. Las narraciones provenientes de esta corriente, aunque siguen construyendo MF hipotéticos, muestran un alejamiento nocional aún menor con respecto al hábitat de emisores y receptores. Su objetivo es la «impersonalidad creadora», por lo que los relatos naturalistas adoptan con frecuencia la forma de crónicas o descripciones científicas que de obras literarias (Gutiérrez, 2013, p. 152).

La principal diferencia entre estos dos bloques de movimientos (ciencia ficción y fantasía, por una parte, y realismo y naturalismo, por otra), por tanto, radica en el grado de importancia que conceden al diseño original de nuevos entornos para sus historias o el nivel

de modificación del contexto que habitan emisores y receptores con respecto a la realidad conocida. Este objetivo de alienación es, por lo tanto, menos intenso en el caso del realismo y el naturalismo. Como expresa Lem (1974, p. 151), los autores adscritos típicamente a estos campos no han de responsabilizarse de gestar la estructura o la configuración del mundo al no representar su construcción o modificación una meta necesaria para esta clase de obras. Posiblemente, el valor creativo en estos casos radique en otros principios, como la capacidad de describir o recrear lo ya conocido.

En línea con estas observaciones, es preciso aclarar que este trabajo doctoral se ubica en las corrientes más desapegadas de la realidad y que, como se irá desgranando en estas páginas, son precisamente los recursos creativos necesarios para la generación de MF alejados de la realidad los que configuran el objeto de estudio traductológico que aquí se propone.

2.2. Mundos ficticios como productos culturales en la industria cultural

Un concepto muy ligado a los mundos ficticios y a todo tipo de fenómenos narrativos en la actualidad es la idea de «producto cultural», asociada también a la noción de «industria cultural».

Como se ha expresado anteriormente, un emisor transmite los datos que conforman un MF a unos receptores a través de una narración, mediante la cual los destinatarios descodifican la información y construyen mentalmente este entorno hipotético. Las historias o narraciones pueden materializarse, subsiguientemente, en diferentes soportes creativos, y cada uno de ellos posee sus propias reglas compositivas, sus restricciones, subordinaciones, sus beneficios y sus requisitos, componentes y rasgos intransferibles entre ellos, que a su vez tienen un impacto en la forma en la que se pueden traducir (Nida, 1964; Tittford, 1982; Mayoral *et al.*, 1988).

De forma general, como ya se ha visto, existe una serie de modalidades creativas en las que se manifiestan los MF predominantemente; sin embargo, este nexo creativo transversal no se materializa en unas mismas características concretas, sino que cada obra basada en MF presenta sus propias singularidades de formato, convenciones, restricciones, etc., lo que causa que los procesos de traducción o el estudio de cada obra (con diferencias incluso entre las obras de un mismo autor o un mismo género) tengan que abordarse de una forma especializada y particular que responda a dichas características únicas.

Puesto que cada tipo de producto creativo conlleva un grado de complejidad distinto y existen narraciones más proclives al desarrollo de MF que otras, desde el prisma de este estudio, de todos los productos culturales existentes (Peltoniemi, 2015) es importante identificar las principales composiciones basadas en procedimientos de construcción de mundos, con un trasfondo interesante. En este sentido, se encuentran cuatro formas claramente predominantes:

1. Obras literarias, cuyas características esenciales serán descritas en las secciones incluidas más adelante. Entre ellas se encuentra, por ejemplo, la obra seleccionada

para aplicar el modelo de estudio propuesto en esta Tesis Doctoral: *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

2. Obras audiovisuales, categoría en la que se incluyen predominantemente tanto series como películas y también otras artes escénicas (teatro, ópera, etc.), marcadas por las convenciones propias de estos géneros, cuyos niveles de subordinación formal en el proceso traductológico en los principales formatos audiovisuales (doblaje y subtitulado) conllevan una complejidad elevada y característica (Mayoral *et al.*, 1988).
3. Obras de narrativa gráfica, grupo al que pertenecen cómics y novelas gráficas, con características tanto narrativas como traductológicas propias, como destaca Rodríguez (2017).
4. Obras digitales interactivas, que engloba los productos conocidos como videojuegos, que comparten, por un lado, las restricciones creativas y de formato de las obras audiovisuales y, por otro, la subordinación implícita a la interactividad del producto, que genera una experiencia personalizada para el usuario (Bernal, 2014).

Cada una de estas modalidades creativas dispone de sus propias singularidades y sus propios canales y normas formales para transmitir a los destinatarios el contenido que genera un MF. Estos factores determinan significativamente cómo se van a recibir los datos tanto en las audiencias de origen como de destino, cómo se puede transferir la información, las herramientas y recursos de las que se dispone para ello y los condicionantes que afectan a este proceso, tanto para diseñar un MF como para plasmarlo dentro de una narración traducida.

Por otra parte, las narraciones pueden originarse desde una perspectiva multimodal o unimodal. Esto significa, como se analizará en detalle más adelante, que pueden desarrollarse a lo largo de relatos expuestos en obras que muestran una naturaleza única y cerrada o pueden extenderse transversal o transmedialmente en diferentes modalidades creativas (Jenkins, 2010), diversificándose así las opciones que existen para mostrar componentes determinados de una macroestructura conceptual y, por tanto, la forma en la que se aborda su traducción.

Volviendo a la realidad sobre las obras artísticas en la actualidad, el polimorfismo de las obras y la diversidad de formatos y propuestas existentes hacen que estén unidas a dos conceptos que proceden de los Estudios culturales y de comunicación y que abordan la vía en la que se introduce una creación en un mercado o entorno cultural, así como la forma en que

los destinatarios reciben dicho contenido, a saber: *culture industry* («industria cultural») y *cultural product* («producto cultural»).

El término «industria cultural» surgió en la obra *Dialektik der Aufklärung* («Dialéctica de la Ilustración») de Theodor Adorno y Max Horkheimer, redactada en 1944. En ella, los autores identificaron un sistema integrado por un gran número de diferentes modalidades de obras artísticas y de entretenimiento (tales como el cine, la radio y la prensa) que se advirtió que estaban interconectadas y aparecían encauzadas por unas directrices comunes. Adorno y Horkheimer (1944) llamaron a este sistema *Kulturindustrie* («industria cultural»).

En el siglo XX, el alcance cada vez mayor de los medios de comunicación y la creciente accesibilidad de los productos destinados al entretenimiento o al desarrollo cultural de mano de los avances tecnológicos originaban una situación en la que este contenido ejercía una influencia fundamental al poder moldear la ideología de grandes masas de individuos (*Ibid.*, p. 94). Bolano (2013, p. 353), por su parte, identifica la industria cultural como «la forma más avanzada, específicamente capitalista, de la producción cultural». De esta concepción de la generación de obras artísticas se derivan nociones como la dinámica productiva comercial de las obras culturales y artísticas. Desde este posicionamiento, se percibe la preeminencia de la búsqueda de beneficio económico sobre cualquier otra consideración (ya sea el contenido artístico, la complejidad de las tramas o el virtuosismo expresivo de las diferentes obras) durante la fase de concepción y desarrollo de una composición creativa de cualquier clase.

Este sistema de producción puede comprenderse, asimismo, como «el proceso de procesos de la modificación de las conciencias mediante fenómenos tecnológicos» (Muñoz, 2011, p. 2). Puede afirmarse, por tanto, que el valor de la industria cultural no es únicamente lúdico o estético, sino que presenta además una dimensión ideológica y social no siempre tan manifiesta. El objetivo esencial de la cultura de masas, por tanto, sería «reproducir y estandarizar una versión de la realidad» aceptada comúnmente (Pitarch, 2004, p. 257) a través de lo que se concibe como «productos culturales».

Arendt (2006, p. 302), en esta línea, relaciona la industria cultural con la industria del entretenimiento. La pensadora germana expone un sistema en el que la cultura de masas exige entretenimiento en vez de cultura y que se ofrece a los individuos como cualquier otro bien de consumo: *The things offered by the entertainment industry are not values to be used and*

exchanged; rather they are objects of consumption as apt to be depleted as any other such object (Arendt, 2007, p. 182).

Así, las obras artísticas nacidas en el seno de este sistema presentarían un valor artístico o de elevación intelectual inferior debido a la dinámica de producción y consumo que le dio origen. La creciente uniformidad de los denominados «productos culturales» resultantes se justifica por criterios tecnológicos y por el número de individuos a los que tiene que alcanzar, algo que requiere elementos concretos. De manera específica, se necesitan procesos de reproducción que, a su vez, proporcionan productos estandarizados que satisfagan las mismas necesidades en contextos dispares (Adorno y Horkheimer, 1944, p. 95). En esta línea y desde esta perspectiva, puede definirse un «producto cultural» como una muestra de creación artística o de entretenimiento destinada a un consumo de masas.

Así, se genera un sistema en el que los consumidores se pueden ver asimilados al concepto de «unidad de producción». De este modo, se ha ido imponiendo progresivamente la uniformidad de todos los bienes de consumo que tenían vínculos con las disciplinas del arte. Adorno y Horkheimer, por tanto, concluyeron que la cultura de su tiempo contaminaba todo con la uniformidad (*Ibid.*, pp. 94-98).

En la actualidad, el término «industria cultural» sería equiparable a lo que se denomina «cultura de masas», a pesar de que Adorno, de acuerdo con Bernstein, realizó la equiparación de la «cultura de masas» como un producto de la «industria cultural» (2005, p. 7). No obstante, ambos conceptos comparten sus características y su alcance, global en la actualidad debido al avance de las tecnologías de la información y la comunicación y a que su uso es más intenso y global hoy en día.

Adorno continuó desarrollando estas ideas en obras subsecuentes. En la obra *The Culture Industry* (1967/2005, p. 61), incidió en la naturaleza comercial y económica de los productos culturales en la nueva cultura de masas, lo que provocaba que la naturaleza comercial de la cultura difuminaba los límites entre esta y la vida práctica y materialista. En dicha contribución, se refiere a la extinción del carácter elevado, artístico e incluso desinteresado de la creación de cultura, que en su época se había visto reducida a la mera búsqueda de beneficios económicos. Esta concepción del arte y de la sociedad en su conjunto llevó a Adorno a emplear el término *Homo Oeconomicus* para referirse sarcásticamente a la especie humana contemporánea (*Ibid.*, p.62).

Desde una perspectiva creativa, este cambio de concepción en la naturaleza del arte determinaría la forma en la que se diseña una obra desde sus primeros estadios. Lo que primaría sería el potencial impacto económico que podría causar tras su presentación y comercialización, más que su refinamiento o su originalidad (Tubau, 2011).

En la actualidad (y a pesar de que las visiones primigenias acerca de la industria cultural y sus derivados eran negativas), los productos culturales constituyen la base de una gran serie de industrias, sectores o subsectores económicos (desde la cinematografía, la literatura o el teatro, pasando por los videojuegos o los productos para televisión tradicional o digital).

Los «productos culturales» se pueden definir de una forma amplia: *cultural products are goods and services that include the arts [...], heritage conservation [...], the cultural industries [...], and festivals* (Dayton-Johnson, 2000, p. 3). De forma más concreta, el contenido o la configuración de los productos culturales se definen generalmente en función de las necesidades que se pretenden suplir. Como explica Fiske: *in order to be popular, then, cultural commodities have to meet quite contradictory needs* (2010, p. 23), en referencia a las necesidades que proceden del entorno económico y financiero que rodea a los productos culturales y que se basan en criterios de ventas y de disponibilidad de los productos para un gran número de personas. De esta manera, como ya se ha señalado, se tiende a homogeneizar las identidades dispares que componen una sociedad (Konigsberg, 1987; Fiske, 2010; Tubau, 2011).

En esta línea, Tubau (2011) describe, por ejemplo, cómo el dominio casi absoluto del cine de Hollywood desde mediados de los años ochenta del siglo pasado y su forma de generar ingresos rápidos favoreció la adopción de técnicas narrativas de éxito marcadas por la uniformidad (*blockbusters* o taquillazos). Esto ha determinado la forma de crear guiones cinematográficos para productos que generen un éxito global, con reducida marca cultural, práctica ausencia de propuestas experimentales, etc. Como explica Konigsberg (1987, p. 20), este tipo de productos se hace para que consiga atraer a todo el mundo y, por tanto, se ha de perder buena parte de la individualidad y profundidad. Es indudable que el factor económico es un componente importante en la producción de esta clase de contenido artístico o narrativo y, como afirma Dayton-Johnson: *cultural products are not exempt from the economic calculus* (2000, p. 16).

Por otro lado, como contraposición, aparecen las necesidades derivadas, precisamente, de la polimorfa identidad de los individuos que forman cualquier sociedad (en la que intervienen factores como la raza, el género o la educación), que configuran segmentos de la audiencia (y, por lo tanto, del mercado) a la que los productos deben adaptarse para cumplir adecuadamente su función (*Ibid.*).

Esto significaría que, ya sea para un consumo global o para el consumo más especializado de un determinado sector, los productos culturales, en general, y los que se basan en procedimientos vinculados a la construcción de mundos, de forma específica, además de satisfacer pretensiones artísticas o teóricas, suelen estar diseñados con determinadas aspiraciones económicas. Su naturaleza como «producto cultural» puede afectar a su configuración, sus tramas y recursos y a la estructura misma del MF.

Como expone Wolf (2016, pp. 20-22), el potencial económico que poseen las obras basadas en la construcción de MF causa que se conciban prácticamente más como propiedades intelectuales que como creaciones artísticas. Esta consideración favorece la expansión de las tramas argumentales más allá de los límites de una sola composición. Por tanto, como se ha explicado, este fenómeno fomenta en cierto modo que los diferentes argumentos se desarrollen a través de diferentes soportes de manera intertextual, interconectada e interdependiente. Asimismo, un MF de éxito puede convertirse fácilmente en objeto de culto, cuyo atractivo para los admiradores puede redundar en elevados beneficios económicos para sus autores o los propietarios de sus licencias, ya que los receptores inmersos en una macroestructura narrativa delimitada querrán conocer el máximo número de detalles acerca del universo conceptual que despierta su interés.

Existe un punto en el que las potencialidades ideológicas de la industria cultural y el poder de evocación y fascinación de las obras basadas en mecanismos de construcción de mundos coinciden. Wolf explica que algunas personas asimilan en ocasiones los datos que transmite un MF de forma íntima y personal, y los incorporan a su modelo de comportamiento y a su escala de valores: *fans often embrace imaginary world cultures to a sometimes fanatical degree* (2016, p. 22). Esto coincidiría con los propósitos esenciales de la industria cultural expuestos por Adorno y Horkheimer (1944) y Arendt (2006). Es decir, los MF poseen su propia forma de llevar a cabo la transmisión de ideas con la misión de insertarlas en los modelos de pensamiento de grandes números de personas.

Tomando esta reflexión como base y enlazándola con las concepciones de la industria y los productos culturales estudiadas anteriormente, Wolf (2016, p. 22) analiza el influjo de los MF en el seno de una cultura (una influencia que en la época actual se produce de manera globalizada gracias a la extensión de los medios de comunicación). Considera que los datos de los MF, si son recibidos de forma positiva y profunda por parte de los individuos que los reciben, pueden contribuir a la modificación de la percepción de múltiples aspectos de la sociedad y la cultura. Este hecho puede ocurrir hasta el punto de alterar o incluso crear contextos socioculturales de forma premeditada y artificial de una magnitud mayor o menor en cualquier entorno humano mayor que lo contenga. Wolf lo expresa de la siguiente manera: *if people really identify with certain cultural elements [...], can we still distinguish between “real” or “authentic” culture and “artificial” culture?* (Ibid., pp. 22-23).

Es por ello por lo que se puede concluir que las obras centradas en la creación de un MF y estos entornos hipotéticos en sí mismos tienen un poder inmenso a la hora de moldear los pensamientos, las ideas y las creencias de las personas que acceden a ellos con un nivel de interés tan elevado. Igualmente, la industria cultural aprovecha como recursos muy valiosos las obras que construyen los MF debido a sus capacidades para diseminar información y esculpir de forma cognitiva y semiótica la perspectiva que poseen los individuos del mundo que perciben a su alrededor.

De acuerdo con Adorno y Horkheimer (1944), la relación entre un producto cultural y las leyes del mercado (como ocurre con cualquier otro producto comercial) son claras. Sin embargo, las implicaciones de un producto cultural pueden ser más extensas. Como se ha expresado con anterioridad, esta clase de material actúa de una manera cognitiva. Al ser composiciones artísticas que portan un contenido en su interior, pueden proporcionar diferentes tipos de información a las personas que acceden a ellas. Así, de acuerdo con Luengo, es posible que un producto cultural «[...] construya los significados presentes en un contexto sociocultural determinado» o incluso «[...] dé a conocer dicho contexto de manera distinta, aportando nuevos sentidos» (2008, p. 11).

Esta faceta de los «productos culturales» en general y su potencial sugestivo e incluso didáctico es especialmente aplicable a los MF. Como expusieron autores como Doležal (1998), Gerrig (1993), Wolf (2014) y Holland (2009), el diseño y el estudio de los entornos narrativos hipotéticos puede proporcionar datos de carácter educacional o incluso evolutivo que permitirán a sus poseedores adoptar nuevas perspectivas acerca del contexto que les rodea

y plantear alternativas y posibles ramificaciones a su desarrollo. Existen claros ejemplos de obras basadas en «mundos ficticios» que han propuesto un cuestionamiento crítico muy profundo de la realidad, como es el caso de la obra de Bradbury (*Fahrenheit 451*) que se analiza en la segunda parte de esta Tesis Doctoral.

En definitiva, un producto que contenga los elementos conceptuales necesarios para construir un MF contendría información simbólica y semiótica que causaría que los receptores detectasen un contenido que les permita vislumbrar nuevas esferas de conocimiento que puedan contribuir positivamente a su crecimiento personal a nivel intelectual, ideológico e incluso artístico.

2.3. Tipos de productos culturales relacionados con la construcción de mundos ficticios

Los productos culturales pueden clasificarse en diferentes grupos según una variedad de criterios. En esta sección, se barajan dos esenciales: por un lado, los criterios de recepción (a quién van dirigidos dichos productos) y, por otro lado, el formato o soporte en el que se imbrica el «mundo ficticio» (literario, audiovisual, narrativo gráfico e interactivo).

Como criterio más transversal relativo a su recepción, pueden establecerse diferentes categorías en función del alcance que se pretende que tenga una obra de esta índole desde su origen. Como explica Deinema, su naturaleza está ligada al siguiente rasgo: *local specificity of the symbolic or aesthetic medium by which producers communicate with consumers* (2008, p. 11). Este autor se refiere a la configuración, la apariencia, el contenido y la envergadura de un producto en particular. Dependiendo del mercado al que se destine, este podrá ser descodificado por un número mayor o menor de individuos. Dicha especificidad genera tres categorías básicas en función de los símbolos o valores estéticos que se aplican a los productos culturales (*Ibid.*):

1. Productos con símbolos o valores estéticos universales o dominantes.
2. Productos con símbolos o valores estéticos que favorecen la inclusividad.
3. Productos con símbolos o valores estéticos culturalmente excluyentes.

Cada una de estas categorías establece el alcance que tendrá un producto en particular. Esto determinará las estrategias que podrán usarse tanto para diseñar y materializar este producto y los mecanismos que se emplearán para que los consumidores se interesen y accedan a él. Asimismo, se pueden establecer vinculaciones claras con las nociones traductológicas que se recogen en el acrónimo GILT (globalización, internacionalización, localización y traducción), como explica Mazur (2009, p. 153-156). Los valores más universales e inclusivos marcan las estrategias de globalización, mientras que los valores más culturalmente excluyentes están relacionados con los *locale* (De la Cova, 2017, p. 34) y los procesos de traducción basados en la adaptación y la localización

Existen determinados tipos de productos culturales (muy diseminados actualmente) que son más susceptibles de albergar los componentes necesarios para que los receptores puedan materializar un MF en el contexto de un entorno narrativo, como son los productos literarios, audiovisuales y narrativos gráficos y digitales interactivos.

Otras tipologías de productos culturales que hacen uso de MF más o menos extensos durante su desarrollo son los juegos de tablero, las artes escénicas o teatrales o la literatura oral, composiciones que poseen características que son en su mayoría compartidas con las categorías expuestas anteriormente (sobre todo la literatura y la narrativa gráfica) o que incluso las heredan unas de otras. Por ello, a efectos de este estudio, se las considera subsidiarias de las cuatro categorías principales identificadas. Sus singularidades definitorias quedarán explicadas por medio del análisis de los productos literarios, audiovisuales, narrativos gráficos y digitales interactivos que se llevará a cabo en las páginas siguientes.

2.3.1. Las obras literarias como producto cultural

En primer lugar, las obras artísticas que se circunscriben a la modalidad creativa de la literatura se caracterizan por basarse en la letra escrita para transmitir la información que contienen, prácticamente de manera exclusiva.

Asimismo, se dan casos en los que los datos escritos se complementan con imágenes, aunque se trata de mecanismos de apoyo y normalmente no se erigen en elementos básicos para comprender por entero el mensaje de una creación literaria, a diferencia de lo que ocurre con la narrativa gráfica, estudiada más adelante.

Existen diferentes criterios para catalogar una composición en particular como obra literaria. Los Estudios Literarios, siguiendo la máxima del empleo de la letra escrita, por ejemplo, se ocupan de cualquier clase de «materiales impresos o escritos», criterio que se complementa al considerar estas composiciones en función de su valor estético o del virtuosismo de sus autores (Wellek y Warren, 1979, pp. 24-25).

Otro criterio de selección que concordaría con el propósito del presente estudio sería el que catalogaría una creación como obra literaria cuando se trata de un producto perteneciente a la «literatura imaginativa» o «literatura de fantasía» (*Ibid.*, p. 26).

No obstante, este factor es aún limitado. Si se asume que la literatura emplea el lenguaje como instrumento creativo (a pesar de no ser un medio expresivo intransferible como

sucede en otras artes), se puede afirmar que, para los propósitos de este estudio, las obras literarias son aquellas que utilizan esencialmente el lenguaje escrito como herramienta compositiva. Mediante este recurso, se «remite a un mundo de fantasía, de ficción» (*Ibid.*, pp. 27-31), en un sentido genérico que incluiría tanto las obras más apegadas a la realidad como las propuestas alternativas.

Lotman (1976, p. 339) amplía aún más la noción de obra literaria e incluye *any verbal text which is capable, within the limits of the culture in question, of fulfilling an aesthetic function*.

De acuerdo con Adorno, el análisis de una obra literaria se basa en la indagación de dos capas de significado: se puede distinguir entre el «contenido de verdad» (*content of truth*) y el «contenido fáctico» (*factual content*), que conforman una unidad en cada creación. Estos dos elementos constituirían, respectivamente, el mensaje en estado puro que traslada una obra (relacionado más con la dimensión emocional y estética) y el contenido objetivable por parte de los receptores, susceptible de un análisis crítico (como un análisis de su estructura) (García Düttman, 2002).

Los componentes propios de un MF, destinados a su descodificación por parte de los destinatarios de una obra, se localizarían en el nivel del «contenido de verdad», pues, como se viene explicando, representan elementos vinculados a la narración y a la evocación de realidades mediante elementos conceptuales innovadores con el objetivo de visualizar un nuevo universo especulativo.

A través del lenguaje escrito, las obras literarias revelan los componentes necesarios para materializar mentalmente un MF en forma de proposiciones, las cuales describen objetos y sus propiedades, como se ha indicado anteriormente. Como explica Ronen (1994, p. 98), es imprescindible el contenido semántico que expresan las proposiciones, que, a su vez, contienen las propiedades necesarias para construir mundos.

Los emisores tienen que hacer uso de elementos lingüísticos de tipo léxico-semántico en su mayor parte (significantes y significados). Por tanto, en el caso de la literatura, los MF se detectan tras un proceso semiótico, en el que los receptores descifran el código empleado por el emisor para expresar el mensaje que contiene los elementos de su universo personal y, seguidamente, lo reconstruyen en sus mentes sobre la base de los componentes léxicos y semánticos compartidos que se incorporan a la narración.

2.3.2. Las obras audiovisuales como producto cultural

En este caso, se trata de composiciones en los que la transmisión de información que se realiza a través de la palabra se complementa con otros canales de datos: la imagen y el sonido (Chatman, 1999, p. 318). Los datos se presentan por medio de signos que representan el habla, los ruidos ambientales de un entorno simulado y la música que acompaña a una secuencia (Bignell, 2012, p. 112). En este sentido, Metz identifica otros canales a través de los cuales se puede transferir información en un medio audiovisual y los amplía hasta cinco: imagen, diálogos, ruido, música y materiales escritos (1968, p. 58). Respecto a la tipología de las creaciones audiovisuales, los productos popularmente más diseminados en la actualidad son las películas y las series de televisión.

En lo referente a la transmisión de contenido a través del lenguaje, también existen dos medios a través de los que los autores de una obra audiovisual: por un lado, se traslada información de manera oral (realizando una imitación de los intercambios comunes entre individuos, caracterizados por la oralidad), por otro, también se puede transferir material conceptual de modo escrito (a través de subtítulos o aclaraciones escritas de cualquier tipo).

De acuerdo con las teorías acerca de la construcción de MF presentadas anteriormente, es posible establecer que las obras audiovisuales también pueden mostrar un alejamiento de la realidad a través de la imagen, no solo mediante el texto (materializado a través de los diálogos que recogen los guiones o cualquier elemento escrito que aparezca en ellos).

Una obra audiovisual también puede sumergirse en la exploración de posibilidades alternativas a lo que se percibe en el contexto de emisores y destinatarios. En esta línea, Stam explica que una película puede no concebirse como una imitación de la realidad, sino como un constructo que puede resultar en el diseño de una realidad especulativa completa (Stam, 2017, p. 187).

Las series de televisión gozan también de una popularidad notable en la época presente. De acuerdo con Kozloff respecto a su influencia en el contexto estadounidense, las series desempeñan el papel de un *principal storyteller in contemporary American society* (1992, p. 67). Por esta razón, es recomendable estudiar esta modalidad creativa como

productos culturales independientes de la disciplina de la cinematografía, si bien ambas comparten elementos fundamentales entre sí. El principal elemento común es la existencia de diferentes clases de signos que trasladan contenido en este medio de comunicación (Bignell, 2012, p. 94), esto es, canales múltiples (texto, sonido e imagen) para transferir contenido. Su diferencia fundamental con las películas es que constituyen «narraciones continuadas» (*ongoing narratives*) (Allrath y Gymnich, 2005, p. 3). Esto determina su naturaleza y su estructura narrativa, pues se trataría de productos culturales que carecen de un cierre definido al final de cada episodio.

En ellos se emplean asiduamente desenlaces inconclusos *cliff-hangers* (es decir, cebos para alentar la continuar visionando nuevos episodios). Además, estas composiciones orbitarían en torno al concepto de «tendencia a la exposición mínima» (*tendency towards minimal exposition*), esto es, la ocultación de datos para despertar el interés o la intriga de los receptores y para que continúen visionando determinadas composiciones (*Ibid.*).

En el caso de los productos culturales audiovisuales que tienen como objetivo construir un MF, las imágenes complementan artísticamente la información textual (transmitida por lo general de modo oral y excepcionalmente mediante recursos gráficos) y facilitan la percepción de los elementos conceptuales innovadores de este nuevo entorno. Los receptores no necesitan concebir por entero un nuevo universo de manera mental, aunque el contenido visual no puede presentar la totalidad de las artistas que pueden crear los elementos conceptuales innovadores en un contexto hipotético.

Por ello, la construcción de un MF en un medio audiovisual se lleva a cabo de forma sinérgica, en la que el texto, la imagen y el sonido contribuyen conjuntamente a la materialización del cosmos personal de sus emisores. Por esos motivos, desde la perspectiva de los Estudios de Traducción, el contenido textual es el material de trabajo esencial, el cual se encuentra condicionado o subordinado por la naturaleza de las obras audiovisuales, en las que todos sus componentes tienen influencia sobre los demás para llevar a cabo la construcción de un MF simbióticamente (Titford, 1982; Mayoral *et al.*, 1988).

La información textual reflejada en el guion debería transferirse con el objetivo de trasladar a los receptores todas las claves necesarias para que puedan percibir el nuevo entorno especulativo de manera completa y fidedigna. Sin embargo, este proceso debería llevarse a cabo siempre teniendo en cuenta las posibles relaciones que puedan existir entre texto, imagen y sonido para que los destinatarios no carezcan de los datos indispensables para

contemplar todas las facetas y singularidades de un entorno narrativo especulativo de estas características.

2.3.3. Las obras narrativas gráficas como producto cultural

Las obras que pertenecen al campo de la narrativa gráfica se basan en el empleo de la técnica del arte secuencial. Se trata de la forma de arte más antigua practicada por la humanidad, cuya antigüedad se remonta hasta el año 15 000 a. C. aproximadamente (Honour y Fleming, 1987, p. 9). En estas composiciones, la historia se muestra forma gráfica y los diferentes acontecimientos se exponen a los receptores llevando a cabo elipsis entre las acciones que se recogen en ellas para ofrecer continuidad a las imágenes utilizadas para plasmar una narración (Rodríguez, 2017).

Debido a que se centra en obras de naturaleza dispar, puede concluirse que la narrativa gráfica engloba todo aquel producto cultural que muestra algunas o la totalidad de las siguientes características narrativas, de acuerdo con Stein y Thon (2015, p. 10): *sequential storytelling, gutters separating framed panels, direct speech represented in balloons with additional conventions such as motion lines, thought bubbles [...]*.

En la actualidad, los productos más comunes que hacen uso de esta modalidad creativa son los cómics y las novelas gráficas. Los cómics se definen como *juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer* (McCloud, 1993, p. 9). Las novelas gráficas, por su parte, son el resultado de aplicar a la estructura secuencial de los cómics las convenciones de la novela literaria y de las estrategias narrativas procedentes del cine, lo que origina un producto cultural de una complejidad temática y artística mayor (Stein y Thon, 2015, p. 32).

Como su propio nombre indica, la narrativa gráfica hace un fuerte uso de la imagen como transmisor de contenido. A pesar de que el material textual también tiene una influencia fundamental en la transferencia de datos a los destinatarios de una composición, el factor gráfico es el que define estas obras en su esencia. Los MF en este caso disponen de esta herramienta para mostrar visualmente su apariencia y la configuración de elementos conceptuales específicos a los receptores. Desde el prisma de la narración, la presentación secuencial de las acciones de los personajes y de los sucesos que construyen la trama permite avanzar visual y gráficamente a través de cada historia.

En el medio de la narrativa gráfica, la percepción del MF de modo consistente puede realizarse de un modo más flexible que en el medio escrito. Esto se debe al hecho de que los receptores detectan de un modo inmediato una gran carga conceptual, como ocurre con los productos culturales audiovisuales.

En una obra literaria, esto dependería de un esfuerzo cognitivo mayor para crear y concebir mentalmente un contexto delimitado a partir únicamente de palabras (Hescher, 2016, p. 132). No obstante, esto no disminuye la importancia del contenido textual (ya sea dialógico, narrativo o explicativo) que muestra una composición de estas características. De manera similar a los que ocurre en el caso de las obras audiovisuales, el lenguaje puede contribuir a la ampliación de la información que aparece en una imagen o su matización o modificación total (y viceversa). Este factor ocasiona que la traslación entre lenguas de este contenido sea elemental para la comprensión de una obra narrativa gráfica en su totalidad y del MF que se presenta en ella.

De acuerdo con Manghani (2012, p. 80), las palabras pueden especificar el sentido de una secuencia, pues el lenguaje controla nuestro análisis de una imagen. Si se aplica este criterio a la construcción de mundos en la dimensión de la narrativa gráfica, el contenido textual puede mostrar singularidades de los elementos conceptuales que forman un contexto especulativo que no sería posible percibir únicamente mediante imágenes y viceversa. El traslado eficiente y funcional entre lenguas de la carga textual de un cómic o una novela gráfica, por lo tanto, será fundamental para que los destinatarios puedan asimilar todos los elementos conceptuales (en este caso de una naturaleza divergente) necesarios para visualizar un MF por completo.

En la actualidad, los cómics y las novelas gráficas son frecuentemente adaptadas de un modo transmedial, especialmente al medio cinematográfico. Se trata de medios creativos muy propicios para historias de ciencia ficción y de fantasía y que también contienen elementos relacionados con los MF que pueden ser eficientemente trasplantados a un soporte audiovisual. Gozan de especial éxito las adaptaciones cinematográficas de los cómics publicados por las editoriales estadounidenses Marvel Comics y DC Comics.

2.3.4. Las obras digitales interactivas como producto cultural

Las obras de entretenimiento digitales e interactivas (comúnmente denominadas «videojuegos») pueden definirse como uno de los máximos exponentes de la cultura digital en la actualidad. De acuerdo con Muriel y Crawford (2018, p. 16), incluso se podría aseverar que se trata de su forma más pura y los videojuegos (e incluso sus jugadores) son vistos como una de las principales fuerzas motoras de nuestra sociedad contemporánea.

La tarea de definir un videojuego puede ser compleja debido a la amplia disparidad que muestran en cuestiones de estructura, jugabilidad y temática, por citar algunos factores que afectan a su concepción y comprensión.

No obstante, puede considerarse, según Wolf, que un videojuego es todo aquel juego en el que la acción del juego tiene lugar en una pantalla y de manera interactiva (2010, p. 17). Desde el prisma de este trabajo, los videojuegos (especialmente aquellos que inciden en la construcción de un MF) pueden verse así: *video games [...] are considered complex fictional worlds that participate, as cultural objects, in inserted relationships within current social, economic and political frameworks* (Planells de la Maza, 2017, p. 5).

Las obras digitales interactivas están formadas fundamentalmente por componentes textuales, visuales y auditivos. A causa de ello, podría aseverarse que poseen una gran similitud con los mecanismos empleados para manifestar MF en las composiciones puramente audiovisuales. La diferencia clave entre estas clases de productos culturales radica en la noción de «interactividad». En el caso de los videojuegos, los recursos audiovisuales y textuales se ven condicionados en grado sumo por la capacidad de los receptores de participar activamente en la narración. Los jugadores tienen la posibilidad y las herramientas (siempre en función de la naturaleza de cada producto y las limitaciones narrativas que posea) de influir en su avance de modo variable. Esto quiere decir que los jugadores pueden condicionar la forma en la que asimilan los elementos conceptuales que componen un MF específico dentro de una narración interactiva y realizar esta tarea de forma personalizada.

Cuando se accede a un videojuego, se produce un cambio de perspectiva, los jugadores se sumergen en una historia y un mundo alternativo. La experiencia ha sido descrita por autores como Kirby (2009, p. 168):

The figure of the computer game player, fingers and thumbs frenetically pushing on the keypad so as to shift a persona through a developing, mutating narrative landscape, engaging with a textuality that s/he physically brings (to a degree) into existence, engulfing him or herself in a haphazard, onward fictive universe which exists solely through that immersion. This is to a great extent the figure of digimodernism itself. And as computer games have spread in their appeal across age-ranges, classes, and genders, they have become a synecdoche for an entire new form of cultural-dominant.

Los cosmos ficticios, por ello, solo cobran vida a través de esta inmersión y la interacción entre sus componentes y aquellos individuos que entran en contacto con ellos. Como aclara Green: [...] *the player must always perform some mechanical action to allow a game to continue* (2017, p. 35). Así, las decisiones del jugador conforman en el caso de algunas obras narrativas una importancia fundamental. Son estas variables las que construyen la historia o, al menos, pueden modelar acontecimientos puntuales que suceden durante el transcurso de la trama y determinar parte del contenido que perciben los receptores. Estas características frecuentemente dan lugar a diversas consecuencias para los personajes de una narración o permiten observar divergentes finales o acontecimientos alternativos dentro de la narración.

Así, la exposición de los formantes de un MF debería realizarse tomando en consideración esta característica, disponiendo su estructura de forma que la acción de los receptores pueda causar que se descubran más o menos componentes en función de su voluntad y de sus actividades dentro del propio MF.

La construcción de entornos ficticios en un videojuego proporciona los medios básicos para que el jugador se implique, se sumerja en la narrativa digital (Green, 2017, p. 35). El desempeño eficaz de los procedimientos involucrados en esta actividad creativa es fundamental para lograr que los destinatarios acepten el cosmos interactivo y narrativo que se les muestra como algo plausible y sólido. Esto puede lograrse, por ejemplo, mediante la transferencia funcional de los elementos conceptuales que permiten crear un nuevo MF dentro de cada producto cultural interactivo desde un punto de vista lingüístico.

No obstante, siempre se debería atender a los vínculos que existen entre el contenido narrativo y argumental y los demás factores que componen un videojuego, como la jugabilidad o su carácter audiovisual.

2.3.5. Productos culturales transmediales

En determinados casos, las tramas, los conceptos o las ideas que aparecen en una narración pueden trascender las barreras de una modalidad creativa en particular y desarrollarse a lo largo de múltiples soportes.

Jenkins bautizó este concepto como *transmedia storytelling* (2010) y se refiere al empleo de enfoques multimodales para la ampliación de tramas o historias y todos sus componentes (y, por extensión, de mundos ficticios) con una envergadura y una profundidad que no serían posibles si se utilizara únicamente un soporte determinado para relatar una historia. De acuerdo con este autor, es posible definir esta noción de la siguiente manera (2010, p. 944):

Transmedia storytelling represents a process where integral elements of fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own contribution to the unfolding of the story.

Este concepto ha sido adicionalmente desarrollado por diferentes investigadores (Klastrup y Tosca, 2004; Vilches, 2013) hasta consolidarse el término «mundo transmedial» o incluso el término «universo transmedial», en el que se pone el énfasis tanto en el hecho del diseño de un entorno ficticio para alojar una historia (un mundo ficticio), como en la condición de su existencia en más de un soporte creativo. Este concepto puede ser explicado como «una "imagen mental" compartida, no definida por su materialidad, es decir, por su representación concreta en ningún medio» (Rosendo, 2016, p. 55).

Wolf también incide en este concepto, específicamente desde la perspectiva de los mundos ficticios o imaginarios (2012, p. 3) y concluye que las oportunidades de esta clase de narraciones extensas son numerosas, ya que, al aparecer una misma historia o mundo ficticio en soportes distintos como libros, videojuegos o películas simultáneamente, puede haber diferentes autores que pueden contribuir a la expansión de un mismo entorno ficticio. Esta autoría colectiva otorga a determinados contextos imaginarios una naturaleza múltiple y compleja construida y validada entre diferentes autores (*transauthorial nature* en inglés, *Ibid.*).

Uno de los factores relevantes en el caso de las obras que optan por desarrollarse empleando recursos de más de un soporte creativo es el hecho de que, debido a sus rasgos particulares, es necesario poner en práctica una metodología interdisciplinar sólida para estudiar en detalle las singularidades de dichos mundos ficticios multimodales o transmediales (*Ibid.*). Los estudios cada vez más numerosos en «narrativa transmedia» (*transmedia storytelling* o *transmediation*) son ejemplos claros de esta necesaria interdisciplinarietà (Jenkins, 2010, en línea):

Our traditional assumptions about expertise are breaking down or at least being transformed by the more open-ended processes of communication in cyberspace. The expert paradigm requires a bounded body of knowledge, which an individual can master. The types of questions that thrive in a collective intelligence, however, are open-ended and profoundly interdisciplinary; they slip and slide across borders and draw on the combined knowledge of a more diverse community.

Por tanto, tanto desde un prisma tanto creativo y narrativo como lingüístico y traductológico, esta clase de composiciones se alojan en un entorno en el que impera la intertextualidad, un fenómeno con enormes implicaciones de tipo traductológico, en el que diferentes obras construidas mediante formatos divergentes muestran una clara interdependencia entre sí. Cabe aclarar que, en el presente contexto, el concepto «intertextualidad» se interpreta siguiendo la concepción clásica de Fairclough (1992, p. 270), entendida como la presencia en una obra concreta de elementos originales aparecidos previamente en otros textos. Como explica Nord (2010b), los sistemas intertextuales que se generan entre dos culturas determinarán los procesos de traducción, en un contexto en el que las traducciones previas deben ser contempladas subsiguientemente. Dichos sistemas serán cada vez más complejos conforme el producto transmedia vaya adoptando nuevas versiones, soportes y presentaciones que deben ser coherentes entre sí.

Esta interrelación se genera en diversos planos: la temática, el estilo narrativo o los componentes del mundo ficticio compartido entre diversas modalidades creativas, etc. y todo ello elevará las exigencias para los profesionales que realicen la transferencia de estas composiciones.

En el caso de la traducción de tales MF transmediales, los requisitos, subordinaciones y exigencias respecto a los procesos de traslación y documentación aumentarán notablemente debido a la influencia de diferentes modalidades creativas y diferentes posibilidades

expresivas en las composiciones de esta clase. Adicionalmente, debe tenerse en cuenta que las opciones de traducción funcionales en el caso de una modalidad específica (por ejemplo, la literaria) pueden no ser eficientes para ese mismo mundo ficticio cuando se encuentra expuesto en un soporte diferente y más constreñido como, por ejemplo, el audiovisual. Por ello, la creación y la traducción de mundos transmediales puede suponer un proceso experto de documentación y toma de decisiones traductológica de gran complejidad.

La obra que constituye el corpus para el análisis textual en la segunda parte de esta Tesis Doctoral, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, puede ilustrar cómo un producto gestado unimodalmente (en este caso, como novela de ciencia ficción) es reinterpretado para diferentes formatos y productos de la industria cultural. De este modo, tal y como se comenta en detalle más adelante, la obra original se ha visto adaptada para cine (Truffaut, 1966; Bahrani/HBO, 2018), dramatización radiofónica (BBC Radio 4, 1982), videojuego (Trillium, 1984) y novela gráfica (Hamilton, 2009). Asimismo, el propio Bradbury realizó una adaptación de la novela para teatro en 1970, que ha sido adaptada y representada en múltiples ocasiones y escenarios con posterioridad.

2.4. Construcción teórica de la noción de mundo ficticio como ecosistema creativo y traductológico

En esta sección de este trabajo, los objetivos principales son la exposición de los diversos conceptos vinculados a los mundos ficticios y a los diversos enfoques que pueden adoptarse a la hora de afrontar la construcción de tales contextos especulativos en el seno de las obras narrativas compuestas en cualquier modalidad creativa. De esta forma, se presentará una base teórica para la exposición de los lazos que existen entre este contenido y la práctica traductora, manifestada posteriormente en este trabajo en el estudio de los problemas principales que pueden aparecer durante el traslado de un producto de estas características entre entornos socioculturales diferentes. Desde la perspectiva de la creación narrativa en diferentes soportes (tales como los Estudios Literarios o los Estudios Audiovisuales), son numerosos los autores que han abordado esta temática. Se han realizado estas indagaciones desde puntos de vista diferentes (en especial, desde prismas teóricos y narrativos), aunque su centro siempre ha sido la observación de la creación de contextos o mundos ficticios o imaginarios como base de desarrollo de productos culturales destinados a la exposición de una historia. Sin embargo, en el caso del estudio de las estructuras denominadas «mundos ficticios» desde la perspectiva específica de los Estudios de Traducción, el número de trabajos decae considerablemente.

A continuación, se estudia detenidamente el concepto de mundo ficticio, sus características principales y los modos que existen de vincularlo de una manera variable al entorno que ocupan sus emisores y destinatarios. Para estudiar estos elementos teóricos, se ha identificado una serie de ejes conceptuales que guían las siguientes secciones: en ellas se incidirá en el estudio de la «Creación de mundos ficticios como disciplina de estudio», la «Relación entre los mundos ficticios y la realidad conocida por sus autores y destinatarios», «Los mundos ficticios como mundos posibles», «Trama y contexto en los ecosistemas narrativos de los mundos ficticios», «La construcción de un mundo ficticio a través del lenguaje: elementos conceptuales y proposiciones» y la «Clasificación de los mundos ficticios contruidos en obras narrativas».

2.4.1. Creación de mundos ficticios como disciplina de estudio

El campo académico que estudia la construcción de entornos narrativos ficticios se denomina *World-building* o *Worldmaking* (Gavins y Lahey, 2016) en el contexto anglosajón y pueden encontrarse equivalentes en el entorno hispanohablante como «Construcción de mundos» (Rosendo, 2016), «Construcción de mundos posibles» (Farré, 2001; Ávila, 2015), «Construcción de mundos de ficción» (Lomeña, 2015) o «Construcción de mundos imaginarios» (Cortés, 2014). Por motivos de frecuencia de uso, por su semejanza con las características del concepto utilizado en el ámbito anglosajón (en el que está más desarrollada la investigación sobre esta faceta narrativa y creativa) y también por razones de inclusividad, en este trabajo se opta por la opción «Construcción de mundos» para referirse a las disciplinas llamadas *World-building* o *Worldmaking*.

Los orígenes de este campo, entendido como el estudio de la construcción de mundos imaginarios o ficticios, pueden rastrearse hasta finales del siglo XIX (Wolf, 2014, p. 9): en 1893, el escritor George McDonald, en su introducción a la obra *The Light Princess and Other Fairy Tales* defendía la aplicación de la lógica y del uso de estructuras consistentes en los MF, especialmente aquellas presentes de manera universal en el contexto de emisores y receptores, como, por ejemplo, los sistemas jurídicos (Taylor, 2017, p. 20).

Posteriormente, varios autores destacados emprendieron la tarea de estudiar cómo pueden componerse esta clase de entornos ficticios y las normas que deberían seguirse a la hora de confeccionarlos para que la inmersión de los receptores sea eficiente. Es el caso de escritores de fantasía como J. R. R. Tolkien (1947/1978) o C. S. Lewis (1982).

Muchos teóricos que estudian los MF utilizan para denominar estos entornos hipotéticos la contraposición entre «mundo primario» (*primary world*) y «mundo secundario» (*secondary world*). La acuñación de estas etiquetas se atribuye a J. R. R. Tolkien, especialmente en su ensayo *On Fairy Stories* (1947/1978), considerado seminal en las Teorías de construcción de mundos, como señala Timmerman (1983, p. 49): *one of the few genuine aesthetic treatises on making a fantasy world*. Este trabajo se consolida aún en la actualidad como un recurso imprescindible para comprender el proceso creativo que subyace a la construcción de MF. Tolkien hace un ejercicio explicativo riguroso sobre cómo se relaciona la

realidad a la que pertenecen receptores y emisores de esta clase de obras con la realidad ficticia que se edifica en ellas, siendo la realidad de los destinatarios el «mundo primario» y el contexto imaginario el «mundo secundario». Asimismo, describe el proceso creativo necesario para generar nuevos universos ficticios como un proceso de «subcreación» (*sub-creation*). Mediante la «subcreación», el autor se convierte en un «subcreador» (*sub-creator*) (Tolkien, 1947/1978), en el compositor de nuevas formas, ideas y conceptos mediante una narración. Se aplica a este nuevo contexto el prefijo «sub-» porque se considera que el mundo que habitan tanto el emisor de las historias como sus receptores es la creación principal (*Ibid.*).

Tolkien preconizaba de esta manera la posibilidad de establecer un alejamiento notable del «mundo primario» para construir desde cero el «mundo secundario», con un grado muy bajo de dependencia entre ellos. Para Tolkien, la imaginación y la fantasía tenían la capacidad de conseguir que, de forma voluntaria, se hagan inmediatamente efectivas las imágenes o visiones fantásticas (1947/1978, p. 60):

The story-maker (is) a successful 'sub-creator'. He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is 'true': it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside.

La imaginación permite producir una «sub-creación» por medio del arte y la fantasía para producir «irrealidad», libre de la necesidad de centrarse en los datos y hechos provenientes de la realidad ocupada por emisores y receptores (*Ibid.*, p. 69):

«[...] to use Fantasy for this purpose: in a sense, that is, which combines with its older and higher use as an equivalent of Imagination the derived notions of 'unreality' (that is, of unlikeness to the Primary World), of freedom from the domination of observed 'fact,' in short of the fantastic».

La nueva realidad («mundo secundario») es una construcción coherente, con unos cimientos conceptuales sólidos, cuya efectividad viene marcada por la capacidad de generar una complicidad que se establece entre autor y receptor que Tolkien denomina «creencia secundaria» (*Secondary Belief*). Esta es diseñada mediante un profundo ejercicio intelectual,

artístico e incluso científico que permita aportar verosimilitud y plausibilidad al nuevo MF (*Ibid.*, p. 72).

Estos dos principios, a saber, la coherencia sólida del mundo construido y la creencia alternativa que facilita la complicidad entre autor y receptores constituyen dos líneas teóricas importantes que se tratarán más adelante con mayor detenimiento.

Wolf explica que los términos *World-building* y *Worldmaking* pueden aludir a conceptos muy diferentes de «mundo»: como se verá más adelante, existe el «mundo» estudiado por la corriente filosófica de la Teoría de los mundos posibles (*Possible Worlds Theory*, cuyos diferentes tipos fueron estudiados por Lewis (1983); por otra parte, el concepto de «mundo» referido a una perspectiva global de la realidad; y, finalmente, puede comprenderse también con un sentido de espacio físico (Wolf, 2016, p. 20).

Pero, en este caso, el «mundo» desarrollado en contextos narrativos comprendido como entorno hipotético y ficticio representa un «mundo secundario» (según la terminología de Tolkien, 1947/1978). Se ha construido para que se perciba a través de obras artísticas mediante diferentes medios y soportes y, ante todo, por mediación de la imaginación de los receptores, por lo que pueden considerarse «mundos imaginarios» (Wolf, 2016, p. 21).

De acuerdo con Prucher (2007, p. 270), este término alude a lo siguiente: [...] *creation of a imaginary world and its geography, biology, cultures, etc., especially for use as a setting in science fiction or fantasy stories, games, etc.* Alude, asimismo, a algunos de los campos creativos en los que, predominantemente, se hace uso de un MF para desarrollar la trama relatada: la ciencia ficción y la fantasía, estudiados con anterioridad en este trabajo.

Loponen (2005) relaciona los componentes que aparecen en un MF con los *realia* de Vlahov y Florin (1969, p. 438, en Schippel y Zwischenberger, 2017). Estos autores definieron los *realia* como aquellos términos y unidades fraseológicas que denotan elementos específicos de una cultura. No obstante, la cultura que se refleja en MF tiene naturaleza ficticia.

En este sentido, Loponen propone que, en el contexto de los MF, pueden identificarse los siguientes componentes: *non-existing realia tied to a fictional setting, whose effect is to define and determine the fictional cultural, geographic and historical settings*. Este autor denomina estas realidades ficticias *irrealia* (2005, p. 9).

Doležel confirma que la ficción confeccionada en el campo de la literatura es el ámbito en el que más profusamente se ha puesto en práctica la construcción de MF, aunque no

es el único campo en que se desarrolla profusamente. En disciplinas como la Filosofía, las Ciencias Naturales y las Ciencias Sociales es posible encontrar ejemplos de teorizaciones de esta clase. Estos contextos especulativos sirven a propósitos como la comprobación empírica de hipótesis o la reflexión sobre las ramificaciones de un acontecimiento o de una situación (1998, pp. 9-10).

Como afirma Sawyer (2008, p. 421), la Construcción de mundos es: *the 'what if?' question, the pushing to extremes of imaginative speculation or, as Gregory Benford puts it, the erotics of playfulness: "effing the ineffable" (Benford 1986).*

De aquí se desprende que se trata de una actividad que hace un uso muy profuso de elementos conceptuales que desafíen o incluso incumplan las reglas que rigen la existencia de emisores y receptores. Su objetivo es crear algo nuevo, original y que despierte el interés de los destinatarios, quienes deberán tener la voluntad de explorar las facetas que pueda poseer un MF para que la meta primordial de este movimiento creativa se cumpla. Teniendo todo ello en cuenta, la construcción de MF se configura como una práctica consciente llevada cabo por motivos muy diferentes. La principal motivación, entre todas ellas, es la siguiente: [...] *the sheer joy of creation, the making of something new and different for its own sake* (Wolf, 2016, p. 21).

Como se anota en otros puntos de este trabajo, al margen de las aspiraciones artísticas y creativas, los MF narrativos pueden servir a propósitos más trascendentes y complejos, como expresan autores como Gerrig (1993), Doležel (1998), Holland (2009) y Wolf (2014).

Doležel explica que, a raíz de la extrapolación de los rasgos distintivos de una gran cantidad de esferas del contexto de los emisores de historias que contienen un MF, es posible alcanzar una comprensión muy elevada de su funcionamiento y de las singularidades que lo afectan. Este nuevo contexto complejo puede ser estimulante para el receptor, al confrontarle con nuevos conocimientos que le permiten establecer comparaciones y relaciones con el mundo que conoce (1998, p. 11). En esta línea, Gerrig coincide con esta perspectiva y asegura que, en el contenido mental de un individuo, no se separa el material ficticio del que no lo es. Este autor lo explica de la siguiente manera: *the experiences of the fictional worlds can shape the viewer's behavior in the real world* (1993, p. 197).

Wolf expone que determinados investigadores han llegado a la conclusión de que la actividad de construcción de MF es algo innato en los seres humanos y que posee un propósito evolutivo destinado a la supervivencia (2014, p. 8), por lo que podría concebirse

como una práctica universal. Otros autores refrendan esta idea, como Holland (2009, p. 239), quien resume los trabajos de los psicólogos Tooby y Cosmides (2001, p. 20) y expone diversos puntos que refrendan este pensamiento:

Cosmides and Tooby's evolutionary argument says that fictions or, in general, pretense and play allow us to *decouple* the merely thought or imagined from "real" realities. Fictions let us practice simulation, assignments of scope, and decoupling. Fictions, say Tooby and Cosmides, let us try out solutions to problems of living without bringing down harmful consequences. Verbal and other arts therefore aid survival.

En el extremo totalmente opuesto, los productos culturales que muestran un MF y, específicamente, los universos interconectados basados en ellos generalmente persiguen también un fin lucrativo actualmente, como se ha señalado. Por ejemplo, un indicador claro de esta situación es el hecho de que la venta de literatura perteneciente a los campos creativos de la ciencia ficción y la fantasía (muy fuertemente ancladas en la construcción de MF) han experimentado un auge muy significativo desde el año 2010 (Forbes, 2018, en línea). En muchos casos, la construcción de MF se enmarca en un contexto de *world-based entertainment* y, como ya se ha indicado, su mayor interés radica en que se trata de una experiencia que puede prolongarse a través del tiempo (serialización, sagas, secuelas, precuelas, trilogías, etc.) y de diferentes obras en distintos soportes, lo que puede reportar importantes beneficios económicos (Wolf, 2016, p. 22).

2.4.2. Relación entre los mundos ficticios y la realidad conocida por sus autores y destinatarios

La construcción de mundos representa una actividad compleja en la que un gran número de variables desempeñan un papel destacado, tales como la solidez y la coherencia interna de la propia estructura narrativa, su relación con la trama relatada en una obra y la capacidad de atraer la atención de los receptores. Este último aspecto es especialmente relevante para que los MF puedan cumplir sus objetivos de manera satisfactoria.

Uno de los primeros factores en el que se centraron algunos autores es qué hace especial y diferente una obra narrativa que se centre en crear un marco hipotético de gran envergadura y que se aleje notablemente de la realidad de los receptores. La principal

diferencia con las composiciones que no están basadas en distanciarse del contexto en el que se sitúan los emisores (por ejemplo, la literatura realista o naturalista), de acuerdo con Lem, es que estas creaciones no requieren ocuparse de la estructura del mundo que presentan al no ser esa la meta de su narración (1974, pp. 151-152): *the realistic writer is not responsible for the overall [...] structure of the real world. In evaluating his works, we are not centrally concerned with assessing the structure of the world to which they nonetheless have some relation.*

Como se deduce de estas palabras, la observación de este mundo no es la prioridad de los receptores, dado que los autores adscritos a movimientos más realistas toman la mayor parte de los componentes narrativos del mundo que habitan, sin un procesamiento exhaustivo. No obstante, es imposible no modificar nada, ya que, como se ha señalado, toda narración requiere la construcción de un MF marcado por la innovación.

Tolkien expresó que los constructores de mundos desean emular a un creador, que su obra pueda llegar a los estándares de lo que se considera «real», pero que posea una naturaleza original e innovadora. No obstante, este autor también explicó que, para que un «mundo secundario» posea una consistencia interna semejante a la que muestra el mundo real, inevitablemente será necesario utilizar elementos que procedan del contexto que ocupa el autor (1947/1978, p. 68). El alejamiento de este «contexto fuente» que es la realidad que ocupan emisores y receptores estaría limitado por la frontera de la capacidad de los autores de MF de extrapolar y combinar elementos conceptuales provenientes de este entorno de origen. Por tanto, los elementos conceptuales innovadores representarían reinterpretaciones muy heterogéneas y profundas de múltiples aspectos procedentes de la realidad cotidiana.

Según Lem, cuando el realismo no es el objetivo de una obra narrativa, se puede usar una serie de mecanismos mediante los que alejarse de la realidad cotidiana de emisores y receptores, que es una de las metas elementales de la Construcción de mundos. No obstante, como aquí se expone, la conexión semántica con el mundo de autores y destinatarios no puede romperse nunca, incluso si el alejamiento de la narración es muy acusado. Si dicha desvinculación total ocurriera, la propuesta resultante no poseería significado o sería muy difícil deducirlo. Resultaría imposible percibir la especificidad y la naturaleza diferente y única de un MF por estar basado en el choque total con las características del universo que pueblan los creadores y su público (1974, pp. 151-152).

Pavel también reflexionó sobre la interrelación de los contextos narrativos especulativos con el mundo que habitan sus emisores y sus receptores y concluyó que representan entidades interdependientes, puesto que, para este autor, la construcción de mundos representaba una forma especial de compromiso con la realidad (1986, p. 95).

La vinculación entre fantasía y realidad no parece eliminarse del todo. De acuerdo con Rabkin (2015, p. 28), el término «fantástico», aplicado frecuentemente a cualquier narración que desarrolla un MF, es ineficaz y su significado no se corresponde con la naturaleza de estos relatos. Este adjetivo alude a la irrealidad o a la distancia con el mundo de autores y público, por lo que debe entenderse de una manera diferente en el caso de las obras adscritas a la Construcción de mundos, nunca desligadas de la realidad externa a ellas: *the fantastic is important precisely because it is wholly dependant on reality for its existence. Admittedly, the fantastic is reality turned precisely 180-round.*

Respecto a los vínculos concretos que muestran los MF y el mundo real, Stockwell utiliza el término «puntos de simulación» (*points of simulation*) (2014, p. 193) para designar aquellos ejes en los que el universo ficticio conecta con la realidad de los receptores. Estos serían los elementos conceptuales comunes que pueden encontrarse tanto en el contexto de los receptores como en cualquier MF y que sirven de cimientos para ambas realidades. Como recoge Schaeffer (2014, p. 185), un MF también puede entenderse como un «mundo contrafáctico» (*counterfactual world*) y como un «mundo alternativo» (*alternative world*). Es decir, se trataría de un marco construido de forma abstracta que no se encuentra totalmente atado y no se puede vincular a los hechos que proceden de la dimensión real que perciben los autores de MF.

Sin embargo, es necesario precisar que el MF, como se entiende en Narratología, diverge de la realidad, pero no tiene por qué contradecir las normas de la realidad tal y como las conocen sus autores y emisores. Según el tipo de obra creativa y dependiendo de las hipótesis que se pretendan desarrollar, como se ha analizado al revisar las diferentes modalidades narrativas, los «mundos ficticios» serán bien más realistas (con más vinculaciones o puntos de contacto con nuestro propio mundo) o más fantásticos, distanciados de las normas de la realidad.

Doležel, por su parte, se fija también en la contradicción en torno a la necesidad de alejarse del mundo real, pero sin desvincularse totalmente de él. Si bien critica en cierta medida la doctrina mimética, aquella que afirma que las obras de ficción son únicamente

representaciones del mundo considerado «real» por emisores y destinatarios (1998, p. 10), también reconoce que han de mantenerse ciertos lazos entre el MF y el contexto real para que una propuesta concreta sea cognitivamente comprensible.

La relación entre el MF y el mundo que habitan sus emisores y receptores, además de inevitable, es incluso bidireccional: durante un proceso de construcción de mundos, se trabaja con información procedente del entorno de los autores, por lo que la influencia del mundo «real» sobre el ficticio es clara. Pero el primero también puede verse alterado por el segundo, como se viene señalando, al poder alterar nuestra percepción sobre la realidad externa conocida (Doležel, 1998, p. 11). Este proceso se realiza de forma activa por parte de los destinatarios, quienes aportan su conocimiento del mundo que habitan y ejercen un ejercicio de reflexión para contemplar todos los elementos que componen este contexto innovador.

Sin embargo, según Doležel, si se asume una perspectiva de total dependencia de la realidad externa a las narraciones, la experiencia de la fantasía quedaría mermada notablemente, ya que los únicos datos que podrían emplearse para construir sus tramas y entornos emularían con demasiada intensidad el mundo que ocupan emisores y destinatarios (1998, p. 10).

La relación entre los distintos mundos especulativos, creados tanto desde una perspectiva teórica y académica o meramente artística, con el mundo que perciben sus emisores y sus receptores provoca, asimismo, problemas de tipo terminológico, significativos para el proceso traductor.

El escritor Philip K. Dick trató el tema de la diferencia entre el MF que describe una obra y el contexto externo a él. Para él, lo «real» o «realidad» es lo que no desaparece cuando un individuo deja de prestarle atención, lo que implica que el contexto ficticio requiere un mayor esfuerzo cognitivo (1995, p. 10). Esta idea se relaciona con la división clara que establecía Tolkien entre el «mundo primario» y el «mundo secundario», vinculados por la voluntad de aceptar una creencia alternativa por el deseo de sumergirse en la propuesta de un autor (1947/1978). A este respecto, Chisholm sugiere opciones como «mundo que prevalece» o «mundo predominante» (*prevailing world*) para referirse a la dimensión que ocupan autores y público y evitar esta dificultad semántica en la teorización sobre los mundos posibles y los MF (1981, p. 129).

Los autores de MF, además de reconciliar las posibles similitudes y las diferencias que pretenden crear entre su estructura narrativa y el contexto que habitan junto con los

receptores, tienen que crear una obra que fascine a estos últimos y que les haga querer adentrarse en estos nuevos universos hipotéticos. Sin esto, los productos de la construcción de mundos probablemente no sean capaces de cumplir sus metas funcionalmente. Uno de los principales enemigos de esta implicación de los destinatarios es la incredulidad. Distintos autores han hablado sobre este componente que afecta directamente al disfrute de las obras narrativas y, por extensión, de los MF que aparecen en ellas. De este modo, para que el MF funcione, es necesaria la implicación de los receptores, su complicidad con la obra propuesta por el autor. Coleridge, ya en el siglo XIX, propone una de las primeras descripciones con la noción que llamó «suspensión voluntaria de la incredulidad» (*willing suspension of disbelief*), referida a la desactivación de la capacidad crítica de los destinatarios de cualquier obra y la inmersión en su goce artístico auténtico (1817, p. 174).

Tolkien (1947/1978, p. 60) también expresó una idea similar y corrobora la necesaria interrelación entre la trama, el MF y el público para realizar eficazmente la construcción y reconstrucción de un entorno especulativo. Con su constructo «creencias secundarias» explica que, para cumplir su función, los MF deberían ser capaces de sobreponerse al alejamiento intelectual y conceptual que inevitablemente establecen los receptores al ser conscientes de estar accediendo a una composición ficticia³ (Odero, 1998, p. 24). Es por ello por lo que debería poder interpretarse esta «creencia secundaria» como la verdad imperante dentro del MF mostrado en cualquier obra destinada a este fin (Currie, 1990, p. 77).

Lovecraft, por su parte, enfocaba este principio desde la perspectiva de la derrota de la incredulidad de los receptores a la hora de mostrar acontecimientos o elementos conceptuales que se alejan de la normalidad cotidiana. Este énfasis en la anormalidad es lo que motiva la creación de entornos hipotéticos y es el principal reclamo para los emisores que quieren descubrir nuevas posibilidades y nuevos universos, por lo que el hecho de que los destinatarios acepten este contenido es básico para que la construcción de mundos sea exitosa (1935, p. 39).

La conexión entre emisores, el MF que se describe en una obra y los receptores puede interpretarse por medio de la metáfora del «puente». Parker expone que los nexos entre la trama y los receptores favorecen la aceptación de los acontecimientos descritos en la historia. De esta forma, el contenido de una narración, que puede carecer de vínculos notables con la

³*The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside* (Tolkien, 1947/1978, p. 60).

realidad percibida por los lectores, será aceptado por alguien además de por su propio autor y se anulará la incredulidad de los destinatarios (1957, p. 600).

Timmerman (1983, p. 50) también se alinea con esta perspectiva y aseguraba que estos mundos especulativos únicamente se evocan, solo se presentan a los destinatarios de una manera parcial y que era necesario que estos crucen una especie de «umbral» que separa ambas dimensiones de forma consciente para materializar mentalmente todos los rasgos del MF en cuestión, en línea con la idea de «puente» propuesta por Parker (1957).

Las propuestas de Todorov completan estas perspectivas al estudiar las condiciones para que los receptores puedan aceptar los datos que proporciona un MF acerca de su estructura y naturaleza, además de los personajes y los acontecimientos que afectan a todos los componentes de este entorno nuevo y cruzar este puente conceptual. Redujo estos requisitos a tres: el primero de ellos se refiere a que los destinatarios de una narración basada en la Construcción de mundos deben considerar el nuevo contexto como un universo de personas vivas y, respecto de los acontecimientos que sobre él se describen, deben tender a concebir una explicación racional para todos ellos (1975, p. 33). En segundo lugar, los personajes o, al menos, un cierto número de ellos, deben sentir admiración ante el MF y todo lo relacionado con él. De este modo, el descubrimiento de los elementos conceptuales innovadores que un autor introduce en su narración es compartido en dos esferas diferentes, lo que potencia mucho este proceso. Este factor puede convertirse incluso en el argumento central de una obra. Por último, en tercer lugar, se debe conseguir que los destinatarios deseen averiguar en qué consiste el MF, cómo se desarrollan los acontecimientos y el destino de los personajes que pueblan este nuevo contexto (*Ibid.*).

Lewis aclara también que, cuando se accede a una obra centrada en este procedimiento creativo, es necesario que los receptores se adentren en otra dimensión, y que se requiere gestar universos plausibles, pero también conmovedores y sugestivos (1982, p. 12). De este modo, incide en el componente emocional para conseguir una implicación plena por parte de los receptores para adentrarse tanto en los acontecimientos inmediatos que se narran como en las sutilezas de la macroestructura narrativa que se construye en cada obra.

Esta identificación entre los receptores y los acontecimientos o personajes que proceden del MF diseñado en una obra descrita por estos autores puede conseguirse a través de lo que Ryan denomina «principio de alejamiento mínimo» (*Principle of Minimal Departure*). Ryan explica que, tomando la ficción como un discurso imaginario que se centra

sobre un mundo posible y alternativo, siempre que se accede a un nuevo contexto ficticio, se interpreta el mensaje que conlleva y se reconstruye mentalmente este mundo. Para ello, se utiliza el conocimiento de la realidad que habitan los emisores y receptores, esto es, el entorno más cercano a ellos (1980, p. 403).

Según Rabkin (2015, p. 4), es necesario que los destinatarios participen activamente de las normas de un mundo narrativo y este proceso puede verse beneficiado por el «principio de alejamiento mínimo» de Ryan (1980). De lo contrario, el MF podía no tomar forma, ni siquiera parcialmente, durante el acceso a la obra que lo recoge, ya que su formación la completan las ideas proporcionadas por los receptores.

No obstante, no todos los autores comparten esta concepción de la construcción de mundos. Respecto del MF mostrado en la obra *Watchmen*, Moore comenta que el concepto de identificación del lector, teniendo en cuenta que es incuantificable y difuso, no debería servir como guía para el diseño de nuevos universos. De acuerdo con él, si el contexto innovador es lo bastante interesante y sugestivo, y posee un grado elevado de lógica, los receptores desearán sumergirse en él y descubrir sus cualidades sin tener en cuenta cuánto se aleje de su entorno inmediato (Moore y Gibbons, 1986/2016, p. 418). Esta visión ampliaría en grado sumo la libertad de los constructores de MF, puesto que la preocupación por conectar suficientemente con el contexto de los receptores ya no sería un requisito indispensable para diseñar la estructura de su cosmos personal.

Con este punto de vista también coincide Roberts, pues asegura que la identificación del lector no es necesariamente un requisito, ya que los MF (específicamente los expuestos en las obras de ciencia ficción) no son únicamente modificaciones del entorno que ocupan emisores y receptores. En ellos prevalece una búsqueda de las posibilidades más extremas de la imaginación, lo que causa un inevitable distanciamiento con los componentes que conforman la realidad percibida por emisores y receptores (2016, p. viii).

Por otro lado, Stockwell explica que los mundos contruidos tienen que convencer a los lectores, al menos durante el tiempo que dure la lectura y su evocación. El MF debería representar un escenario coherente (2014, p. 12). Esto quiere decir que el disfrute estético y artístico de una narración debería ser la meta a la que se aspire al edificar un contexto de esta clase. Siempre y cuando la reflexión lógica acerca de la plausibilidad de este MF se postergue hasta la finalización de la recepción del mensaje de la obra, la composición habrá cumplido su cometido.

Estos conceptos, el de la viabilidad, solidez y cimentación lógica de los MF son otros de los factores esenciales que están relacionados tanto con su vinculación con el mundo de emisores y receptores y que, asimismo, pueden afectar a la capacidad de aceptación de sus premisas por parte de los destinatarios de las obras que los contienen. Por ejemplo, Poe (1835) fue uno de los pioneros a la hora de explicitar la necesidad de crear un elemento clave para exponer acontecimientos que podían encuadrarse en historias que mostraban un alejamiento de la realidad cotidiana de emisores y receptores, especialmente de tipo especulativo: era necesario crear una sensación de plausibilidad y verosimilitud en las narraciones. De este modo, los destinatarios pueden sumergirse en ellas sin cuestionar todo lo que descubren. Incluso llegó a hablar de la necesidad de aportar empirismo a los contextos hipotéticos para vencer cualquier tipo de incredulidad (1835, p. 1-3).

Poe también expresó que los impulsos creativos se realizan de forma consciente y con el objetivo de buscar la «Verdad»: [...] *the Truth which is the satisfaction of the Reason* (1850, p. 4). Por tanto, la actividad artística siempre es guiada por la razón y cada obra tiene que poseer una lógica interna consistente.

En cuanto a la Fantasía, entendida como la disciplina narrativa que se aleja de las restricciones de la realidad, basada en una «creencia secundaria» en un «mundo secundario», Tolkien afirmaba que lo fantástico se establece sobre la base de los hechos, pero no se ve sometido por ellos (1947/1978, p. 75).

La capacidad imaginativa para crear un MF no consiste en una negación de la razón o de la lógica, sino en una expedición especulativa a las posibilidades más extremas, insospechadas o improbables que pueden suceder en la realidad, incluso desde una perspectiva científica. Tolkien también especifica que cuanto más lógica sea la historia, la fantasía se incrementará (*Ibid.*). El convencimiento del lector de que este entorno constituye un mundo que podría existir realmente y que se olvide de las posibles incongruencias en su diseño es el objetivo último que debería perseguirse.

En su ensayo acerca de *El Señor de los Anillos* de Tolkien (1954), Parker expuso que la creación de un MF sólido que se distancie de una manera importante del contexto cotidiano de emisores y receptores es una tarea muy compleja. Exigía la construcción de una nueva realidad y, posteriormente, conseguir que los lectores acepten estas posibilidades como algo plausible (1957, p. 598).

Este proceso implicaba que, además de los problemas que podían surgir en cualquier obra que se base en una representación realista del entorno de los autores o de cualquier otro tipo de ficción, la creación de MF poseía una serie de requisitos especiales. Parker los reducía a tres (*Ibid.*):

1. *the solidity and variety of the developed structure*, entendido como la creación de un universo nuevo prácticamente desde cero que debe estar cohesionado y ser consistente en su interior y, asimismo, interesante. Además, debe resistir cualquier clase de disección por parte de los receptores.
2. *its relation to reality*, en donde el MF debe poseer alguna clase de conexión con el mundo de emisores y receptores, un nexo para causar la identificación de los destinatarios con lo relatado en la narración acerca de este nuevo contexto (un criterio central que se trata con detalle en este estudio).
3. *its viability*, en el sentido de generar una percepción de verosimilitud y lógica.

Estas son tres condiciones exigentes que pueden guiar cualquier proceso de la Construcción de mundos. Es recomendable tenerlas en mente si se decide alejarse de las leyes comunes que rigen el contexto que habitan emisores y receptores en una narración para mantener la coherencia (*Ibid.*). Estos principios se emplean también como ejes teóricos en el presente trabajo, con reflejo en este epígrafe y en 2.4.2 y 2.4.3.

Respecto de la viabilidad de un MF, Lem (1973, p. 27) insiste en la existencia de una especie de consentimiento tácito, un acuerdo entre autores y receptores, que permite el empleo de procedimientos no realistas para la exposición de sucesos realistas en los textos centrados en la edificación de MF.

Dick también alude a la solidez de los MF que diseñaba en sus obras. Expone que estos deben diseñarse de forma que no sea fácil deshacer sus cimientos (1995, p. 10).

Por su parte, Suvin incide en los factores que motivaban el placer de los lectores que accedían a las obras que se fundamentaban en la construcción de un MF. Considera que los mundos o los marcos formales alternativos deben regirse por una máxima: la consistencia global. Si las innovaciones introducidas por el autor en este nuevo universo no son suficientemente numerosas y compatibles con una visión creativa unificadora que cause la

inmersión en el MF por completo, entonces la capacidad de disfrute de los receptores se vería mermada o incluso sería destruida (1982, p. 5).

Lewis afirma que la lógica que impera en una obra fantástica es igual de estricta que la que puede encontrarse en una composición adscrita al realismo, aunque muestra diferencias notables (1982, p. 13). Las historias que se alejan de la realidad que ven a diario emisores y receptores no carecen por completo de orden o sentido, sino que simplemente se aplican otras reglas en esta dimensión. Estas derivan de la inclusión de elementos conceptuales innovadores que modifican el panorama que se expone en estas narraciones en diferentes grados.

Timmerman se alinea estas perspectivas, ya que afirmó, al respecto de las obras adscritas al movimiento de la fantasía, que los MF tienen que ser coherentes y consistentes, pero tienen que representar, aun así, una realidad diferente a la que ocupan emisores y receptores (1983, p. 50). En el caso de las obras fantásticas, el mundo expuesto en ellas iguala a la realidad externa a la historia en consistencia. Para él, el realismo no se ve excluido en las narraciones centradas en la construcción de mundos, pues estas deben compartir muchos componentes con el contexto de emisores y receptores para que los autores puedan crear sus propias estructuras ficticias a partir de ellas (*Ibid.*, p. 49).

Este principio parece ser predominante, como también señala Ronen: los constructores de MF, al margen de la necesidad de estructurar un discurso coherente que permita a los receptores percibir las características de este nuevo entorno, también tienen que cumplir con la tarea de conceder un principio ordenador a un MF en concreto (1994, p. 93). De acuerdo con Ronen, este entorno ha de ser independiente del mundo en el que existen sus autores, ya que este es un *spatiotemporal system of its own distinct from the spatiotemporal system to which the actual world, its parts, versions and ramifying possibilities are tied* (*Ibid.*, p. 199).

Pratchett también reflexiona sobre las bases lógicas de las narraciones que huyen de una representación que únicamente imita el entorno que perciben directamente los emisores. Este autor asegura que no se pueden reducir las obras que hacen uso de los procedimientos de construcción de mundos a una mera transgresión de las reglas y estructuras de la realidad que perciben directamente autores y destinatarios (2014, p. 201). En estos contextos, como se ha mencionado anteriormente, se debe emplear la lógica de una forma específica y explorar hipótesis que no podrían aparecer en una obra que no incidiera en la creación de un universo propio. Asimismo, es necesario tener claro de qué manera funciona este cosmos personal y las consecuencias, ramificaciones y efectos dispares pueden tener los elementos conceptuales

innovadores que se incorporan a él. Un MF debe tener reglas, lo cual también tiene su influencia sobre el posible desarrollo de la trama y el interés de los receptores. Pratchett afirmaba que, si todo era posible, no podría haber suspense en una historia de esa clase (*Ibid.*, p. 202).

La verosimilitud puede asociarse con el detallismo en la exposición de las singularidades de un MF. Una presentación exhaustiva de todo lo relacionado con el nuevo entorno incluye factores como la información sensorial. El tacto o el olfato son aspectos que pueden aportar muchos datos a los receptores acerca de un nuevo entorno y es imprevisible qué especificaciones acerca de él pueden desencadenar respuestas emocionales o evocar imágenes en la mente de los destinatarios. El detallismo puede fortalecerse si se considera el propio MF como un personaje más de una narración, en ocasiones el más importante de todos ellos (Klein, 2012, pp. 9-62).

2.4.3. Los mundos ficticios como mundos posibles

La concepción de un MF está ligada íntimamente a la idea de los mundos posibles: *a fictional world [...] is a small possible world shaped by specific global constraints and containing a finite number of individuals* (Doležel, 1998, p. 20). Para Ryan (1980, p. 403), por ejemplo, todo acto de ficción constituye un discurso sobre un mundo posible o ficticio: *Fiction is commonly viewed as imaginative discourse, or as discourse concerning an alternate possible world*. Por ello, la actividad narrativa está unida íntimamente a la construcción de MF. Ambos autores, Doležel (1998) y Ryan (1980), coinciden en conceder a estos marcos teóricos imaginarios el rasgo de «realidad», esto es, consideran que representan alternativas posibles (si bien pueden ser tanto realistas como fantásticas y especulativas) para el entorno que ocupan tanto ellos mismos, desde su perspectiva de estudio, como los receptores de todos estos posibles universos especulativos.

Kripke, por su parte, integra en su postulado la idea de «mundo posible» también y asegura que los MF representan lo siguiente: *the total ways the world might have been* (1980, p. 18). Esta noción es especialmente relevante y se puede vincular con una premisa esencial de Wittgenstein acerca de la realidad (1921/2004, p. 401): *Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge*⁴.

⁴ «El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas». En Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, p. 57.

Ya desde una perspectiva filosófica, estos postulados tienen su origen en la corriente que estudia los mundos posibles que, si bien cuenta con bastantes antecedentes históricos, solo comenzó a despertar auténtico interés entre los estudiosos de la Lógica modal en la década de 1960 (Menzel, 2017, en línea). Desde los estudios de la Lógica y la probabilidad, estas teorías han tenido eco en otras disciplinas, como, por ejemplo, la Narratología o la Construcción de mundos. De acuerdo con estas teorías, un mundo posible puede describirse, según Kirkham (1992), como un constructo hipotético y especulativo que puede utilizarse de referencia para analizar los diferentes modos en los que podría haber evolucionado el mundo que habitan los emisores y receptores de una teorización de esta clase. Este autor añade que un MF conforma una realidad paralela totalmente formada que muestra una serie de diferencias con respecto al contexto que ocupan emisores y receptores (*Ibid.*, p. 11).

Esta concepción de los entornos hipotéticos concuerda totalmente con los propósitos de la creación de MF en el campo de la Construcción de mundos narrativos: las maneras en las que un contexto difiere del que ocupan autores y destinatarios pueden alinearse con la noción de *novum* propuesta por Suvin (1979) o con el *point of difference* de Roberts (2006). Estos conceptos representan una variación en las reglas que rigen un contexto narrativo con el fin de explorar sus posibilidades, sus ramificaciones y sus efectos sobre el propio universo ficticio y sobre sus pobladores.

El empleo de mundos posibles para el planteamiento de alternativas al universo en el que se sitúan los emisores y lectores de determinadas teorías u obras artísticas se remonta hasta el pensamiento de Leibniz (Doležel, 1998, p. 30). Este filósofo y matemático ya admitía la existencia de infinitos mundos posibles útiles para la reflexión teórica acerca de posibilidades alternativas al contexto que habitaba. Algunos de los aspectos que más le interesaban acerca de la teorización sobre estos contextos ficticios eran los siguientes: qué mundos podrían existir, qué acontecimientos eran posibles en ellos de acuerdo con las modificaciones que mostraban con respecto al mundo real y cómo se relacionaban entre ellos en términos de similitud o desemejanza. Esta reflexión concede una importancia fundamental al diseño de MF, ya que permiten poseer una visión completa de la realidad al conocer lo que es posible y lo que es imposible en el entorno externo a estas especulaciones (Merrihew, 1997, p. 9).

La principal diferencia entre la práctica del estudio de MF llevada a cabo por Leibniz y la que se practica en la esfera narrativa en la actualidad es la concepción de los propios

contextos hipotéticos. Leibniz otorgaba a los universos especulativos una naturaleza metafísica y estos pertenecían a una dimensión divina alejada del plano de existencia que ocupan los seres humanos (Stalnaker, 1976, pp. 65-66). Por el contrario, la visión de la Construcción de mundos contemporánea corresponde a una actividad creativa y narrativa y a un recurso de especulación científica con diferentes metas con las que interpretar las posibles evoluciones de los componentes del mundo en el que se sitúan las personas que intervienen (Doležel, 1998, p. 32).

En el campo de los MF narrativos, esto significa, de acuerdo con la concepción de Leibniz, que cualquier proposición (incluso aquella formada únicamente por elementos conceptuales novedosos) es posible únicamente si es realizable en alguna clase de mundo hipotético (Berthoud, 2017, p. 29). Esta plausibilidad se refiere al grado en que el MF está lo suficientemente fundamentado, pues cualquier MF (identificado como una proposición extensa) puede ser teóricamente sólido y existir de forma aprehensible en una obra narrativa si se construye sobre la base de elementos conceptuales concebibles.

Las obras con un componente realista más acusado funcionan de forma metonímica en relación con sus componentes, especialmente su localización. Esto es, intercambian características de diferentes elementos del mundo, tales como la causa por el efecto o el autor por la obra, pero no se modifican estos aspectos en su esencia (Romera, 2013, p. 121). Por el contrario, la fantasía o la ciencia ficción funcionan de forma metafórica al mostrar ciertos conceptos que no existen o que es improbable que existan en la realidad de emisores y receptores, lo que hace inútil una observación literal: [...] *we are invited to look at [this] world as some sort of iconic stand-in for everyday life, rather than an extension from it* (Attebery, 2014, p. 21).

La teorización acerca de los Mundos Posibles está estructurada en tres corrientes principales: la primera corriente, llamada Concretista, Concretist en inglés (Gavins y Lahey, 2016, p. 18), considera que los MF son: [...] *possible worlds which comprise tangible domains which materially exist; they have the same ontological status as the actual world [...]*. Así, cada MF narrativo existiría en el mismo nivel que el mundo que perciben los emisores y los receptores de estos contextos hipotéticos y no habría ninguna diferencia entre el nuevo universo y el que cada persona habita y percibe.

Prácticamente cualquier elemento conceptual puede ser validado en un MF en función de su naturaleza y de las variaciones que su autor ha realizado en él. Su valor de verdad está unido a la solidez de la teorización en torno a ese MF concreto (Speaks, 2014, en línea).

La segunda corriente, la Abstraccionista (*Abstractionist* en inglés) configura el segundo enfoque por el que se guía la práctica de la construcción de mundos. De acuerdo con ella, cada MF representa una forma imaginaria en la que podría manifestarse la realidad en una esfera de existencia alternativa: *While the actual world is a concrete domain, possible worlds comprise imaginary conceptions only* (Gavins y Lahey, 2016, p. 18). El mundo de los receptores y de los emisores sería el único que poseería una naturaleza real y los MF serían meros modelos intelectuales. Esto concuerda con los modelos de mundo único, como el defendido por Russell, quien afirma a este respecto que únicamente existe una realidad: el mundo ocupado por emisores y receptores de MF, en este caso (1912, p. 169).

En tercer lugar, la teoría de creación de mundos especulativos denominada Combinacionista (Combinatorialism en la lengua inglesa) es especialmente interesante para este estudio. Esta corriente describe cómo pueden formarse los entornos hipotéticos de cualquier clase y concibe la creación de MF como una reorganización de los componentes que se perciben en el mundo que habitan autores y receptores para crear una dimensión puramente teórica. Se basa en la extracción de posibilidades especulativas (referidas a cualquier ámbito o rasgo de un entorno concreto) con las que se erige un contexto hipotético. La práctica de la construcción de mundos consistiría en lo siguiente: *recombinations of the actual world, rearrangements of its objects and universals* (Menzel, 2017, en línea). En palabras de Skyrms (1981, p. 201), el objetivo de los autores de MF es el siguiente:

Possible worlds are collections of compossible facts [...]. For possible worlds whose objects and relations are subsets of this world our possibilities are essentially *combinatorial*. We rearrange some or all of our relationships between some or all of the objects to get our possibilities.

Se insiste en el término «posibilidad», asumiendo de esta forma que cualquier contexto especulativo goza de una naturaleza que se puede considerar real. Cada MF, por tanto, representaría una de las posibles vías que el entorno de sus emisores y receptores podría haber seguido durante el transcurso de su evolución.

Las nociones de la teoría de Mundos Posibles permiten llevar a cabo teorizaciones acerca de las posibilidades de evolución de la realidad que habitan sus autores. Pueden

relacionarse con acontecimientos que ocurrieron, con aquellos que no ocurrieron o cuyo devenir podría haber sido diferente y ver cómo podría afectar este hecho al contexto que habitan, frecuentemente desde un prisma histórico.

De acuerdo con Kaye (2010, p. 38), esta clase de historias pueden recibir diferentes denominaciones: *Alternative History*, *"What if?" History*, *Allohistory* o *Alternate History*. Su utilidad para la historiografía y los estudios de corte histórico radica en que permiten explorar cómo podría haber cambiado el curso de la Historia en su conjunto. De forma similar a lo que expresa Holland (2009) acerca del propósito evolutivo de la construcción de mundos, Kaye afirma que la concepción de alternativas para el desarrollo histórico del mundo real es una actividad connatural al ser humano (2010, p. 40).

Por el contrario, esta especulación puede tomar la dirección opuesta y centrarse en las posibilidades venideras de desarrollo. El género que cultiva especialmente la composición de MF centrados en el futuro, como se ha visto anteriormente, es la ciencia ficción (Steble, 2011, p. 94).

Por medio de la concepción de nuevos y exóticos MF, el público y los teorizadores pueden percibir nuevos aspectos de la realidad que les rodea que podrían pasar desapercibidos si no se lleva a cabo este proceso de análisis (Parrinder, 2001, p. 4). Franklin (2009, p. 23) expresa una idea similar:

SF's domain is the possible. This is not a question of whether a fictive world is in reality impossible, actual, or possible, but rather, how the text implicitly asks the readers to respond to its invented reality as well as the state of science and technology when and where the work was composed.

Tomando en consideración estas ideas, los MF también pueden utilizarse para expresar cambios en el mundo ocupado por sus autores y destinatarios desde una perspectiva temporal o histórica; adicionalmente, estas teorías suelen clasificarse conforme adopten un tono optimista o pesimista. En función del enfoque que se aplique a una obra de esta clase, se pueden encontrar diferentes clases de MF y de narraciones que los construyen, como, por ejemplo, las que se recogen a continuación:

1. Utopía: esta denominación deriva de la obra *Utopía* de Tomás Moro (1516) y se basaba en ofrecer una imagen idílica de una sociedad ficticia (Steble, 2011, p. 95). De

acuerdo con Suvin (1979, p. 61), la utopía se ha convertido en un subgénero de corte político practicado en el seno de la ciencia ficción.

2. Distopía: se trata del reverso oscuro de la utopía y se basa en presentar sociedades y culturas alternativas mediante la exageración de las peores características de las sociedades que ocupan sus autores (Bould y Vint, 2011, p. 20-21).

3. Eutopía: de acuerdo con Steble (2011, p. 98), esta modalidad narrativa designa lo siguiente: *A good place (eu-topos) as opposed to the no-place of u-topos*. De forma similar a la distopía, la eutopía critica la sociedad en la que se localizan sus autores presentando un nuevo modelo con cualidades superiores (Bould y Vint, 2011, p. 20-21).

4. Heterotopía: este es un término utilizado por Foucault (1984) y que se refiere, aplicado a la literatura y las ciencias sociales, a la siguiente definición que expone Hetherington (1998, p. 8):

[These are places] of Otherness, whose Otherness is established through a relationship of difference with other sites, such that their presence either provides an unsettling of spatial and social relations or an alternative representation of spatial and social relations.

5. Ucronía: el término «ucronía», un neologismo que une los formantes *utopia* y *chronos*, deriva de la obra *Uchronie* (1876) de Charles Renouvier y dio nombre a un género especializado que se basa en la construcción de MF ubicados en tiempos pasados en los que se modifica alguna asunción de tipo histórico con propósitos especulativos (Kaye, 2010, p. 46).

Como se ve a través de esta recopilación de modalidades narrativas, existen diferentes formas de comprender y clasificar los MF contruidos en función de sus objetivos, especialmente aquellos relacionados con criterios de tipo históricos o temporal.

2.4.4. Trama y contexto en los ecosistemas narrativos de los mundos ficticios

Como se describe en varios puntos de este trabajo, los elementos conceptuales que sustentan un MF se crean a través del lenguaje y estos se exponen a los receptores mediante una

narración que tiene por función principal transmitir una historia que sucede en un MF y que afecta tanto a su estructura como a los personajes que aparecen en él.

Como es sabido, la función comunicativa es el objetivo fundamental de toda narración. De acuerdo con el esquema clásico de comunicación de Jakobson (1958/1971), la narración representaría el mensaje que transmite un emisor a un receptor (que lo codifica y descodifica, respectivamente) por medio de cualquier clase de canal de datos.

Desde el punto de vista de las obras diseñadas para un soporte literario, la narratología ha ampliado el alcance del término «literatura» y lo ha vinculado a los procesos de construcción de mundos, entendidos como construcciones abstractas de naturaleza cognitiva, aprehensible (Fludernik, 1993, p. 57-58).

Una narración, de acuerdo con Genette (1983, p. 18), se concibe como la descripción de la causalidad que se genera en un entorno ficticio. Cada acción descrita en una obra constituye por sí sola una historia generada por una transformación causal de un MF dentro de la propia narración al producirse una transición de un estado anterior a otro nuevo. Esta causalidad tiene una vinculación lógica con algunos postulados de las Teorías sobre mundos posibles, pues se trata de elucubrar qué sucedería si se alteraran algunas de las variables existentes en un contexto dado.

Los paradigmas más asentados de la comunicación narrativa, descritos por Lotman (1977), consisten inicialmente en la concepción de un autor (real o no) como transmisor de un mensaje narrativo (que puede adoptar la forma de obra multimodal o texto) y un receptor, quien (al igual que el autor) puede ser real o no. A estos dos agentes básicos, ubicados a ambos extremos del acto narrativo, se añade el concepto universal de que cualquier narración (al margen de sus objetivos o temática) requiere un canal de mediación para poder vincular a los receptores con una obra. Este intermediario es el narrador, quien muestra la narración a los destinatarios, generando un sistema compuesto por dos sistemas de significación: [...] *the sign-vehicles making up the histoire, or the world of the narrated events, and the sign-vehicles making up the discours, the speech act of the mediating narrator* (Malmgren, 1991, p. 1).

Genette (1972) también propone los conceptos *histoire* y *discours* para explicar la dinámica de las narraciones y sus receptores. Por un lado, aparece el entorno en el que se localiza la historia con todos los componentes que engloba; por otro, el acto de habla que el emisor de cualquier obra narrativa traslada a los receptores para que puedan concebir

mentalmente todos los fenómenos que ocurren en el MF que se pretende construir. Se identifica, por tanto, el *histoire* con la historia en sí y con el MF gestado en ella; mientras que el *discours*, con su representación lingüística en un texto, es una estructura comunicativa entre el narrador y el receptor (Fludernik, 1993, p. 58).

Desde el punto de vista de las narraciones contemporáneas, los elementos universales a todo acto narrativo representan los dos primeros elementos (trama y personajes), a los que se le añade un tercer factor, notablemente relevante para la esfera de los MF, que es la localización o *setting*. El MF representaría esta localización, cuyo descubrimiento (tanto por los receptores como por los emisores e incluso por parte de los personajes de una composición) es guiado por la trama (*plot*) y los personajes que intervienen en ella. Estos tres bloques compondrían los que actualmente se entiende por «historia», cuya propiedad esencial es, desde un punto de vista narrativo, que se trata de una serie de acontecimientos conectados (Chatman, 1990, p. 109-110).

De este modo, en el campo de la Construcción de mundos y del estudio de los MF, una narración podría concebirse como la descripción de una cadena de acontecimientos que afectan, en primer lugar, a la propia localización. Es decir, la evolución del estado del MF que sirve de cimientos de la obra narrativa y de los personajes que aparecen en él, desde un estado inicial y la exposición de sus ramificaciones o, adicionalmente, de sus antecedentes.

Asimov, refiriéndose especialmente a los MF que surgen en el ámbito de la literatura de ciencia ficción, aclaró que una narración se construye sobre estos dos componentes (la trama o historia, como agrupación de sucesos, y un contexto novedoso) y lo esencial es encontrar el equilibrio entre ellos de cara a suscitar el interés del lector. Así, el MF (identificado por Asimov, en esta cita, con la sociedad ficticia creada para algunas obras de ficción especulativa) debería ser tan sugestivo como la propia trama: [...] *the reader should be just as eager to read about the society and to picture it as to see the development of the plot* (Asimov et al., 1987, p. 72).

No obstante, aclara que no se debería subordinar un elemento al otro: la trama no debe ser tan compleja que no permita vislumbrar el MF; el contexto hipotético no debe resultar tan denso que se pierda de vista el devenir de los acontecimientos que forman la narración (*Ibid.*).

El MF, como nuevo sistema de comunicación interna incorpora, de acuerdo con Fludernik (1993, pp. 57-58) un nivel «interno a la ficción» (*intra-fictional*) o «externo a la

ficción» (*extra-fictional*) que exponga las interacciones comunicativas que pueden existir dentro de una narración entre emisores y receptores teóricos:

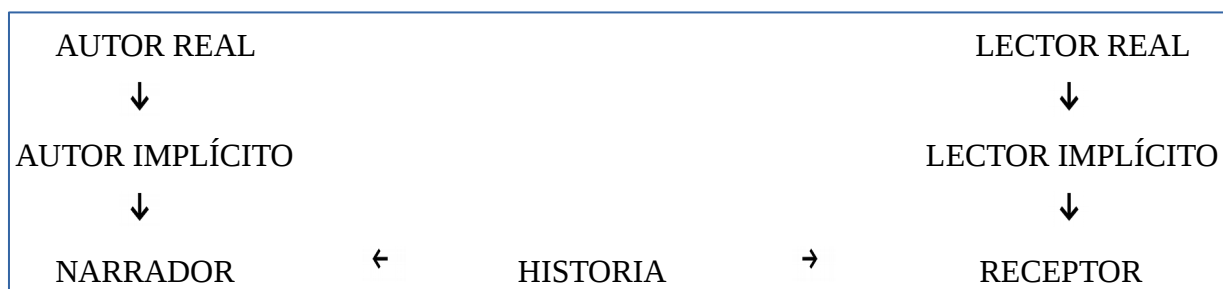


Figura 1. Flujo de recepción de MF a nivel interno y externo a la narración (Fludernik, 1993).

Este esquema se amplía para incorporar los receptores (*narratees*), los lectores implícitos o reales (*implied readers* y *actual readers*), debido a que numerosas obras narrativas hacen uso de autores o receptores ficticios para expresar su contenido (*Ibid.*, pp. 55-58).

La recepción de los mensajes que contribuyen a la creación de un MF también puede interpretarse a partir del esquema de Jakobson (1958), que Doležel (1998, pp. 283-284) ha adaptado con posterioridad para incorporar las características de los MF y el papel activo de los receptores en este tipo de contexto narrativo:



Figura 2. Esquema de comunicación de Jakobson (1958) adaptado a los MF por Doležel (1998).

Aquí puede verse que el mensaje y el MF no constituyen necesariamente la misma entidad, sino que el texto contiene los componentes necesarios para que los receptores puedan concebir mentalmente esta nueva macroestructura narrativa o MF.

En lo referente a la expresión del contenido de una obra, Platón consideraba que existían dos formas de relatar una historia en función de los propósitos del narrador a la hora de presentar esta cadena de acontecimientos a los receptores, descritas en el capítulo VI de la *República* (IV a. C./2009, pp. 273-274). La primera se denomina «diégesis» y, si se asume

esta perspectiva, el autor no trata de convertirse en un personaje de su propia historia, no habla por boca de los personajes y se mantiene siempre en un lugar externo al MF que está construyendo. Por otro lado, el narrador puede intentar fundirse con uno de los personajes que aparecen en su historia, creando la ilusión de que no es él quien les habla a los receptores, sino el propio personaje (en este caso, se trataría del uso de la primera persona narrativa). En este caso, se trataría de un caso de imitación o «mímesis» (*Ibid.*).

El término «diégesis» ha evolucionado hasta aludir a la totalidad de lo narrado en una obra (esto es, la historia y el MF que construye). Un uso más interesante para este estudio es el que relaciona la «diégesis» con el siguiente concepto: *the (fictional) world in which the situations and events narrated occur* (Prince, 2003, p. 1964).

De aquí deriva la consideración de un elemento como «diegético» o «extradiegético», de importancia en la construcción metodológica de esta tesis, y referidos a los acontecimientos que suceden dentro o fuera de una narración, pues el primero alude a aquello que tiene que ver o que pertenece a una narración o diégesis en particular y el segundo se vincula a todo aquello que proceda o suceda en el contexto externo a la historia, esto es, la dimensión de emisores y receptores (*Ibid.*).

Los MF, al margen de sus características o funciones, siempre muestran contenido perteneciente a ambas esferas: ideas diseñadas específicamente para un contexto innovador desde cero (formantes diegéticos) y elementos conceptuales que proceden del contexto de los autores de una narración (componentes extradiegéticos).

Como se ha visto anteriormente, el lenguaje y la narración son las herramientas mediante las que se pueden crear mundos alternativos. Tomando en consideración lo expuesto anteriormente, es posible concluir que el proceso de construcción de mundos en entornos narrativos genera en la mayoría de los casos dos elementos o sistemas que conforman un cosmos ficticio: un mundo y una historia.

El primero, el MF, contiene el repertorio completo de entidades ficticias (que se corresponden con los personajes, las localizaciones y los objetos, entre otros) que se sitúan en el espacio imaginario de la narración. El segundo componente, la historia, conecta y unifica estas entidades divergentes y construye el MF (Malmgren, 1991, p. 6). Ryan (1991, pp. 148-156) aclara que los textos que exponen una narración construyen un MF por medio de la presentación de entes y acontecimientos que lo afectan de alguna manera. Estas variables construyen una red de interacciones que hacen que los receptores puedan comprender este

entorno ficticio y que, además, resulte sólido y congruente. Sin embargo, la trama sigue siendo fundamental para la detección del MF: este componente debe mostrar adecuadamente los cambios que se producen en estas relaciones establecidas entre los componentes del nuevo contexto narrativo (*Ibid.*). Por otra parte, desde un punto de vista macroestructural, las historias se desarrollan en un contexto hipotético. Por tanto, podría concluirse que, en el estudio de la construcción de mundos en entornos narrativos, el elemento fundamental no es solo la propia historia, sino el contexto hipotético, que existe en relación con otros mundos posibles (*Ibid.*).

Si bien también puede ocurrir el caso contrario, debido al gran número de variables que puede afectar a la creación de un MF en una obra narrativa.

Un adecuado proceso de reflexión previa acerca de la historia que se quiere relatar y de la estructura del nuevo mundo puede ser muy beneficioso para alcanzar esta delicada armonía, ya que su ausencia y su consiguiente conflicto entre historia y entorno puede causar que lo que se pretende mostrar carezca de credibilidad o consistencia (Klein, 2012, p. 63).

2.4.5. La construcción de un mundo ficticio a través del lenguaje: elementos conceptuales y proposiciones

En un nivel microestructural, es posible aseverar que los materiales básicos para erigir un MF son los elementos conceptuales que manejan los autores para diseñar su estructura. En este sentido, un estudio preliminar de las nociones filosóficas generales de «concepto» o «idea» puede ayudar a comprender cómo la introducción de estos elementos en una narración o un MF puede ir aumentando su complejidad y su distancia respecto a la realidad de emisores y receptores. Como ya se ha señalado, esta distancia y los recursos que la sustentan tendrán una influencia crucial en los procesos de traducción.

Como ya se ha señalado, esta distancia y los recursos que la sustentan tienen una influencia crucial en los procesos de traducción

Existen diferentes perspectivas acerca de la naturaleza de los conceptos o ideas, de sus constituyentes y sus posibilidades, aunque parece darse cierto consenso al considerarlos en su estatus de contenido o imagen mentales (González, 2000, p. 109; Bunge, 2001, p. 101).

Una de las nociones fundamentales acerca de los conceptos es que conforman los cimientos de los pensamientos. Constituyen representaciones mentales (*psychological*

entities), representaciones mentales que condensan un contenido que puede aludir a realidades de una complejidad variable (Margolis y Laurence, 2001, en línea). Por lo tanto, en términos generales, ideas y conceptos constituyen las unidades cognitivas básicas que conforman el conocimiento y construyen las representaciones mentales. Los MF son esencialmente construcciones mentales. Por ejemplo, el escritor Philip K. Dick adopta y amplía una noción de «universo» y expone que los MF representan *universes of the mind*, dimensiones mentales que abarcaban una gran cantidad de facetas, campos y rasgos, que, desde su perspectiva, también podían equipararse con el contexto de sus emisores y destinatarios en complejidad (1995, p. 10).

Los elementos conceptuales innovadores necesarios para gestar los MF (es decir, las diferencias, sutiles o destacadas, que introducen los autores de las composiciones para alejar su contexto creativo de un reflejo de la realidad que perciben) representan los elementos fundamentales de la construcción de mundos. Su encadenamiento puede conducir, en última instancia, al diseño de un MF completo en una narración con el objetivo de contemplar las ramificaciones y los distintos efectos que pueden tener estos sobre la propia estructura del mundo o sobre sus pobladores. De acuerdo con Suvin, estos conceptos innovadores pueden expresarse por medio del término latino *novum* (1979, pp. 63-84), que se ha aplicado al contexto concreto de los MF generados en el seno de la ciencia ficción y que fue heredado de los escritos de Ernst Bloch, en concreto su *Das Prinzip Hoffnung* («El principio de la esperanza») (1954).

El *novum* se refiere a una ‘cosa nueva’ (Suvin, 1979, pp. 63-84), que diferencia el mundo de la obra del que rodea a los autores y los receptores. Esta misma idea puede relacionarse también con lo que Roberts denomina *point of difference* (2006, pp. 7-8). Por tanto, el *novum* y el *point of difference* constituirían los elementos conceptuales que crean la distancia entre la realidad de los emisores y receptores y el contexto hipotético que contiene una obra.

Los conceptos o ideas novedosos pueden permanecer en un nivel básico y conformar porciones reducidas de contenido. No obstante, estos elementos también pueden vincularse entre sí y erigir proposiciones complejas, pues un elemento conceptual constituye su «bloque de construcción» fundamental (Bunge, 2001, p. 29).

Adicionalmente, el término «proposición» tiene diversos significados, pero el más interesante para este estudio es el siguiente: [...] *the primary bearers of truth-value, the*

objects of belief [...] and the meanings of sentences (McGrath y Frank, 2018, en línea). Así, las proposiciones constituirían los hechos innovadores que son ciertos en los MF creados en cada narración, un cúmulo de elementos conceptuales que estructuran realidades de mayor envergadura. Por tanto, un MF o cualquier mundo posible puede interpretarse como un compendio completo de proposiciones (Hoffman y Murphy, 2005, p. 356).

Ronen expone también que el significado de las proposiciones es esencial para un MF: *the meaning content of propositions in indicating those properties necessary for constructing [...] worlds* (1994, p. 98). Las proposiciones pueden permanecer en un nivel de complejidad mínimo o ampliarse a voluntad. Dichas proposiciones en la clase de entornos narrativos estudiados en este trabajo pueden representar diferentes partes de un contexto narrativo ficticio, un MF en su totalidad o, incluso, varios MF relacionados entre sí. Pero sus cimientos básicos siguen siempre siendo los elementos conceptuales.

Según Wittgenstein, los pensamientos y, sobre todo, las frases, figuras o proposiciones (*der Satz*), pueden ser interpretados como modelos de realidad: *Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit*⁵. Cada imagen está formada por elementos simples que la construyen, esto es, las ideas o conceptos y, posteriormente, las proposiciones que forman. Estas imágenes podrían representar una perspectiva completa de una realidad, incluso un MF especulativo (1921/2004, p. 414). En el campo de la Construcción de mundos, el objetivo principal es crear este modelo, que corresponde al mundo hipotético que crean los autores en sus narraciones. Este está sustentado por el armazón de elementos conceptuales que le otorgan sus rasgos, tanto esenciales como accesorios, y su naturaleza primordial, que permite que pueda considerarse como una realidad alternativa.

Como expresa Wittgenstein (1921/2004), los elementos conceptuales se utilizan como si fueran ladrillos para construir las proposiciones y estas forman una imagen o modelo de realidad o incluso un nuevo entorno narrativo. La herramienta de creación de dicho material conceptual básico es el lenguaje. La importancia del lenguaje, por consiguiente, es crucial para el diseño de un MF en cualquier composición narrativa.

Los nuevos conceptos son creados por medio del lenguaje, ya sea de forma descriptiva únicamente o combinando este procedimiento con la ampliación de la selección léxica o semántica que posee una lengua, un proceso denominado lexicogénesis, cuyo producto son los neologismos (Miller, 2004, p. 10). A este respecto, pueden citarse las teorías de Whorf. De

⁵ «La figura es un modelo de realidad». En Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza Editorial, p. 62.

acuerdo con este autor, cada sistema lingüístico muestra los siguientes atributos: *it [...] is itself the shaper of ideas, the guide and the program for the individual's mental activity* (2012, p. 212).

Whorf concebía el lenguaje como un sistema basado en patrones (2012, p. 252) y existen dos interpretaciones de este pensamiento sobre él: una interpretación establece que la lengua únicamente influye sobre el pensamiento, mientras que la segunda sugiere que, de hecho, el lenguaje determina la actividad intelectual de cualquier persona (Scholz *et al.*, 2015, en línea). No obstante, Whorf aseguró que el lenguaje es esencial para cualquier persona:

Every language is a vast pattern-system, different from others, in which are culturally ordained the forms and categories by which the personality not only communicates, but also analyzes nature, notices or neglects types of relationship and phenomena, channels his reasoning, and builds the house of his consciousness (2012, p. 252).

Como se ha señalado anteriormente, las ideas o conceptos construyen la actividad intelectual y los pensamientos en un sistema de base lingüística. El lenguaje sería el instrumento que ayuda a crear estos elementos fundamentales que conforman los MF.

Lotman *et al.* (1978, p. 213) concebían el lenguaje como creador de los conceptos que conocen los individuos dentro de una cultura: se trata de un mecanismo estructural de transformación de un mundo de fenómenos, conceptos y nociones y su reducción a un universo específico de nombres y denominaciones.

Si se entienden los fenómenos de los que hablan Lotman *et al.* (*Ibid.*) como elementos conceptuales que se utilizan para dar forma a un entorno narrativo especulativo, puede concluirse que el lenguaje se utiliza tanto para ofrecer componentes léxico-semánticos innovadores (neologismos o neosemas) como las descripciones del material temático con el que se construyen los MF.

Podría concluirse que el lenguaje, con sus diferentes elementos y estructuras, es el recurso fundamental para expresar el contenido que forma una macroestructura narrativa conocida como MF. Tarantini lo expresa de la siguiente forma: *language is the tool that shapes the fictional world* (2018, p. 85).

Mandala (2010) estudia las implicaciones que tienen las decisiones en torno a la sintaxis y la selección léxica a la hora de mostrar a los receptores los datos necesarios para que un entorno hipotético narrativo se manifieste en sus mentes. A través de sus conclusiones,

muestra que para que se materialice un «mundo secundario», el narrador debe contar la información de forma lógica con respecto a ese nuevo contexto (*Ibid.*, p. 96).

Uno de los principales mecanismos es el empleo de deícticos, referidos a puntos geográficos como «aquí» o «allí» o temporales como «entonces» o «después». Estos recursos crean un marco de referencia (implícito o explícito) común compartido por el emisor y el receptor, al menos hasta cierto punto siguiendo criterios como la trama o la acción dentro de la narración. Estos contribuyen a normalizar los elementos conceptuales novedosos que haya introducido el autor y que los receptores puedan aceptarlos como posibles dentro del MF al que están accediendo. La familiaridad también se alcanza mediante un registro cotidiano y coloquial que haga que los lectores incluso pasen por alto estos componentes de la narración (*Ibid.*, p. 99-106).

Csicsery-Ronay coincide con esta visión y explica lo siguiente en el caso de obras centradas en la construcción de mundos: *when a narrative treats as familiar references that the audience finds unfamiliar, the reader is invited to imagine them as if they were real* (2011, p. 39).

Mandala, por añadidura, expone el carácter contraproducente de los pasajes aclaratorios dentro de los MF que pretendan explicar los elementos conceptuales innovadores, que deben ser tomados como elementos preexistentes en un mundo hipotético (2010, p. 104), ya que al utilizar esta estrategia se puede comprometer la ilusión de familiaridad necesaria.

Los sustantivos pueden ser grandes aliados para enseñar las diferencias que muestra el entorno que habitan los receptores y el MF. Especialmente útiles son los nombres propios, cuya concentración amplía la densidad de una cultura ficticia y, si no se emplean explicaciones, el efecto de familiaridad se incrementa (*Ibid.*, pp. 101-102).

Asimismo, la implicación del lector puede fortalecerse mediante los adverbios o los sintagmas preposicionales, que pueden causar que los receptores se involucren emocionalmente al retrasar determinados acontecimientos o sus explicaciones, por ejemplo (*Ibid.*, pp. 110-116).

Una estructura temporal sólida también ayuda a que los receptores puedan acceder a los acontecimientos de las narraciones de forma lógica y ordenada. Para incrementar la normalidad de los sucesos extraordinarios, es frecuente situarlos en el presente inmediato del narrador o de los personajes. Mandala explica (2010, p. 107), asimismo, que el factor determinante para convencer a los lectores de la veracidad de lo acontecido en un MF es el

estilo del autor para causar la implicación de los receptores en los niveles básicos de la creación narrativa: *style in the alternative world texts [...] is an integral part of the narrative working to create in words other worlds that are physically, temporally, culturally and emotionally convincing (Ibid., p.117).*

2.4.6. Clasificación de los mundos ficticios construidos en obras narrativas

Anteriormente se ha presentado una clasificación de productos culturales en los que se lleva a cabo la construcción de mundos con mayor asiduidad. En este apartado, la atención se centra sobre los MF de manera específica y se exponen las diferentes clasificaciones que distintos autores han presentado de estas estructuras.

La literatura diversas tipologías y taxonomías para las diferentes obras artísticas. Se utilizan para ello criterios como la facilidad con la que los lectores pueden acceder a su contenido, las posibilidades que existen de que un acontecimiento o un elemento conceptual pueda materializarse en el contexto de emisores y receptores o la propia naturaleza de los sucesos relatados.

Ryan propone un modelo de clasificación de los MF de acuerdo con lo que denomina «relaciones de accesibilidad» (*accessibility relations* en inglés), una serie de parámetros que estudian la relación del nuevo entorno ficticio con aquel que ocupan emisores y receptores de una narración. Estas relaciones se basan en la existencia de un mundo «real», manifestado en el discurso cotidiano (denominado «mundo textual de referencia», *textual reference world* o TRW) y los «mundos alternativos posibles» (*alternative possible worlds* o APW) y en su equivalencia (1991, p. 19-20). Ryan estableció nueve parámetros en su modelo (*Ibid.*, pp. 32-33). Estos paradigmas se encuentran ordenados en orden decreciente de rigurosidad. Esto es, que los MF que incumplen solamente las normas situadas en los más alto de la lista mostrarán más similitudes con el mundo de emisores y receptores que aquellos contextos narrativos que también infrinjan reglas del final de esta lista de relaciones.

Este sistema permite examinar los MF narrativos determinando su distancia del mundo de autores y destinatarios. En las tres primeras categorías, Ryan habla de «objetos», interpretados como cualquier tipo de identidad que aparece en una obra narrativa: personas, lugares, cosas, etc. (Semino, 2014, pp. 94-95):

1. «Identidad de propiedades» (*Identity of Properties*): los objetos que se pueden encontrar en el MF comparten las cualidades que muestran aquellos existentes en el mundo de emisores y receptores.
2. «Identidad de inventario» (*Identity of Inventory*): el MF es accesible si está poblado por los mismos objetos que pueden encontrarse en el contexto de emisores y receptores.
3. «Compatibilidad de inventario» (*Compatibility of Inventory*): el MF posee objetos que no guardan relación con los que perciben autores y receptores, aunque se basan en aquellos que se encuentran en el mundo de autores y destinatarios.
4. «Compatibilidad cronológica» (*Chronological Compatibility*): puede accederse al MF si no es necesaria ninguna reordenación temporal desde el mundo de emisores y receptores para comprender la historia.
5. «Compatibilidad física» (*Physical Compatibility*): ambos mundos comparten las mismas leyes de la naturaleza.
6. «Compatibilidad taxonómica» (*Taxonomic Compatibility*): ambos mundos son compatibles si muestran las mismas especies naturales y estas poseen las mismas características en ambos contextos.
7. «Compatibilidad lógica» (*Logical Compatibility*): ambos mundos son accesibles si el MF no infringe las leyes de la lógica del contexto de emisores y receptores.
8. «Compatibilidad analítica» (*Analytical Compatibility*): el MF es accesible si posee las mismas cualidades lógicas universales que el mundo de emisores y receptores.
9. «Compatibilidad lingüística» (*Linguistic Compatibility*): el MF es accesible si puede entenderse la lengua en la que se describe desde el mundo de emisores y receptores.

El cumplimiento o no de una o varias de estas categorías puede originar diferentes tipos de MF, catalogados por Ryan como diferentes versiones de un contexto ficticio (1991, p. 87):

1. «Mundos de conocimiento» (*Knowledge worlds*): recogen las creencias, conocimientos y expectativas de los personajes.
2. «Mundos de intención» (*Intention Worlds*): poseen los planes de los personajes.

3. «Mundos de obligación» (*Obligation Worlds*): recogen obligaciones y prohibiciones que afectan a los personajes.
4. «Mundos de deseo» (*Wish worlds*): albergan los anhelos y los deseos de los personajes.
5. «Mundos de fantasía» (*Fantasy Worlds*): muestra las aspiraciones y las fantasías de los personajes.

Maitre (1983, pp. 65-85), por su parte, presentó su propia categorización, en la que se pueden detectar cuatro categorías de MF en función de la posibilidad de que suceda cualquier componente de lo narrado en el entorno de autores y destinatarios.

1. Mundos que se refieren a acontecimientos que ocurrieron realmente en el mundo de emisores y receptores.
2. Mundos que tratan temáticas imaginarias que, no obstante, podrían tener lugar en el mundo de autores y destinatarios.
3. Mundos que se encuentran en la frontera de lo que podría suceder en el contexto de emisores y receptores.
4. Mundos que muestran elementos o acontecimientos que nunca podrían tener lugar en el entorno de autores y receptores.

En este caso, la vinculación con la existencia denominada «real» también es muy acusada y se erige en el criterio por medio del que se estipula el carácter del MF que diseña un autor en una obra. No obstante, se admite la posibilidad de que estas macroestructuras narrativas innovadoras incluyan elementos que se alejan mucho de lo que perciben tanto emisores como receptores.

Doležel ofrece una tipología de MF basada en criterios narrativos. Este autor identificó cuatro condicionantes para las historias que construyen mundos. El primero de ellos, el criterio deóntico, se refiere a los conceptos de necesidad u obligación; el sistema axiológico está relacionado con los términos «bondad», «indiferencia» y «maldad»; el epistémico trata sobre los temas asociados al conocimiento, la creencia y la ignorancia; y, por último, el sistema designado alético se vincula a la necesidad y la posibilidad o imposibilidad (1976a, p. 7; 1976b). Las historias que permanecen dentro de un solo sistema modal se denominan

«historias atómicas» (las estructuras narrativas básicas), mientras que los que traspasan sus límites son consideradas «historias moleculares». Estas últimas están formadas por diferentes muestras de la estructura antedicha (1976a, p. 7-12).

Tomando en consideración que un gran número de tramas pueden catalogarse bajo el concepto de «historias atómicas», Doležel utiliza estas denominaciones para designar sus MF (*Ibid.*):

1. Mundos deónticos: se centran en reglas de prohibición y obligación, que pueden adoptar dos subtipos:
 - 1.1. La secuencia basada en la prohibición, la transgresión y el castigo.
 - 1.2. La secuencia de obligación, el cumplimiento y la recompensa.
2. Mundos axiológicos: responden comúnmente a tramas que orbitan alrededor del deseo que un personaje proyecta sobre otras entidades del MF, como las búsquedas de las literatura fantástica o medieval.
3. Mundos epistémicos: provienen de tramas acerca del descubrimiento o la necesidad de eliminar el desconocimiento por medio de su transformación en sabiduría, como las historias de detectives.
4. Mundos aléticos: derivan de historias que muestran posibilidades o acontecimientos que no pueden tener lugar en el mundo de emisores y receptores.

Cada una de estas propuestas procede de una perspectiva propia de la creación de un MF, pero hay un factor que las determina distintivamente: la creencia de que un MF pueda o no alejarse de la realidad y en qué grado este hecho puede tener lugar.

La propuesta de Doležel (1976a) no incluye una categoría específica para aquellos acontecimientos o tramas que pueden ser posibles o probables tanto en un MF como en el contexto de emisores y receptores. Únicamente se centra en la motivación y los sucesos que afectan a los personajes y cómo estos factores pueden condicionar las tramas y la estructura de estos nuevos universos.

Posteriormente, Maitre (1983) diferencia claramente entre los MF que incorporan componentes imposibles o improbables en la dimensión de autores y destinatarios. No obstante, no niega que pueda producirse un distanciamiento entre las nuevas esferas narrativas y las normas que rigen la configuración del mundo de emisores y receptores.

Finalmente, Ryan (1991) sí establece claramente que los MF están anclados invariablemente al mundo denominado «real» y se afirma tácitamente que un contexto de esta clase no existe sin los componentes que proceden de la esfera que ocupan sus autores. Este hecho se convierte en la medida básica para determinar el tipo de MF que se estudia.

3. LA TRADUCCIÓN DE MUNDOS FICTICIOS Y SUS DISTINTOS CONDICIONANTES

Como introducción, resulta necesario especificar que, dentro de la fundamentación teórica de esta Tesis Doctoral, lo esencial es centrar la atención en los productos culturales que contienen los MFO que van a traducirse (para lo que puede usarse los datos del análisis de texto origen). Además, es básico comprender el género textual y la modalidad creativa en la que se construyen los MF, las peculiaridades del discurso de procedencia y las diferentes opciones de traducción que subyacen a cada problema para así poder contar con criterios estables a la hora de observar y evaluar la calidad de la traducción o la incidencia y la posible causa de errores de traducción. Esta es la justificación que subyace a la descripción exhaustiva que en este trabajo se realiza en torno al concepto de «mundo ficticio» con este nivel de profundidad, así como en torno al tipo de problemas que presenta este contenido de cara a su traducción; y, por otra parte, analizar con detenimiento las teorías de base cultural y relacionadas con el contexto, que guardan una estrecha relación con los MF, que podrían considerarse sistemas culturales complejos y dinámicos en sí mismos (al margen del hecho de que se trate de estructuras ficticias), probablemente vinculados a otros sistemas de referencia externa a las obras que los contienen, en función de la cercanía o lejanía que muestren con respecto al mundo real. Por último, son las teorías de base funcional las que más inspiran este trabajo y la perspectiva traductológica que adopta.

En esta nueva sección, se procede a indagar la influencia que las traducciones tienen sobre la recepción de las obras y los entornos narrativos especulativos en su totalidad, a partir de los recursos y elementos conceptuales individuales que los conforman. La importancia que muestran los procesos de traducción sobre la recepción funcional, completa y fidedigna de todos los componentes que forman el MF creado dentro de una narración es muy significativa. De un eficiente traslado de todos los formantes conceptuales que configuran un nuevo marco teórico creativo entre contextos culturales depende la posibilidad de que los receptores sean capaces de asimilar en la lengua meta toda la información que los autores diseñaron originariamente para dar forma a su universo personal (o las derivaciones previstas que el *skopos* concreto pueda trazar para el nuevo MFM).

3.1. Enfoques traductológicos contemporáneos

La traducción ha sido objeto de experimentación y reflexión a lo largo de la historia por su relevancia para el conocimiento de los fundamentos de la creación literaria, científica y filosófica de cualquier sociedad (Szymyślik, 2013). Como actividad humana en constante profesión, se trata de un concepto abierto y revisado permanentemente (Tymoczko, 2005, p. 1082). En las siguientes páginas se procede a revisar las corrientes traductológicas que mayor impacto han tenido, en esta ocasión desde la perspectiva de las necesidades traductológicas que plantean los MF.

La actividad traslaticia ha posibilitado históricamente que se pudiera entablar una comunicación indirecta a través de la información que contiene cada obra creada, procesada y publicada en otro entorno sociocultural. La teorización empírica y sistemática sobre la traducción (que se extiende hasta el día de hoy) ha despertado en muchas épocas un debate sobre los procedimientos implicados en ella o la configuración de sus productos.

Además, la traducción se ha reconfigurado progresivamente bajo el prisma de diferentes tendencias en momentos o lugares delimitados debido al influjo de diferentes corrientes (*turns*, en Snell-Hornby, 1988) o de preferencias estilísticas o estéticas concretas.

Varios autores (Hurtado, 2004; Snell-Hornby, 1988; Munday, 2016, entre otros) recogen que es ya en el siglo XX cuando el foco se traslada de los elementos más microtextuales de los escritos a las panorámicas más extratextuales (funcionalistas y culturales), que fueron clave en la progresión hacia modelos más profesionales, centrados en resolver las situaciones comunicativas que se generan en el contexto de destino. Estas mismas corrientes centradas en la propia actividad traductora experta fueron esenciales para que se reconociera la Traductología (también «Estudios de Traducción») como disciplina y para que proliferaran procedimientos, metodologías y recursos valiosos para facilitar el desempeño de todas las acciones involucradas en la traducción. Autores como Nida (1964) o Wilss (1977) propusieron incluso la consideración de la disciplina como Ciencia, en un proceso progresivo de reivindicación de la autonomía de estos estudios frente a otras disciplinas lingüísticas más asentadas.

Se considera que la etiqueta «Estudios de Traducción» deriva del trabajo *The Name and Nature of Translation Studies*, publicado en 1975 por James S. Holmes y que anticipó, en gran parte, el debate multidireccional acerca de la traducción que iba a tener lugar en los años siguientes (Lambert, 2006, pp. 75-76), aunque no previó la magnitud de tales diatribas y la relevancia del impacto de sus conclusiones sobre la naciente disciplina.

Las diversas denominaciones aplicadas a este campos se referían, asimismo, de una forma reducida, a sus objetivos específicos. Las diversas preferencias sobre ellas proceden de la gran variedad de enfoques que existen respecto del estudio de la traducción y la interpretación, algunas más centradas en la lingüística, insertadas en los estudios culturales o vinculadas a la semiótica o a otras esferas empíricas (Lambert, 2006, pp. 77-78).

Las décadas de 1950 y 1960 representan las fases incipientes de asentamiento teórico de la disciplina, puesto que en aquellos momentos destacaron los primeros estudiosos de la Traducción que contribuyeron a su maduración a través de la unión de consideraciones lingüísticas y las necesidades que presentaba la traducción en cada una de sus modalidades y áreas de especialidad (Hurtado, 2004, p. 123).

Como explican diversos autores (Holmes 1988/2000; Mayoral, 2001, p. 51; Munday, 2012), la distinción teórica entre la «traducción como producto» y la «traducción como proceso» trae consigo un cambio de paradigma a la hora de abordar la disciplina. Los estudios más centrados en la «traducción como producto» están relacionados con disciplinas como la Literatura comparada, la Lingüística descriptiva clásica, la Filosofía, los Estudios Culturales, los estudios sobre calidad en traducción (Calvo, 2010). Por otro lado, los trabajos sobre el proceso de traducción se relacionan más con la Psicología (cognitiva en particular), la Lingüística aplicada, el estudio de la toma de decisiones del traductor y la búsqueda de unos principios que guíen el proceso traductor («normas», en Nord, 1991/2005; Toury, 1995/2004 y Chesterman, 1996), entre otros (cit. Calvo, 2010). Estos estudios procesuales pueden vincularse claramente a las corrientes denominadas «funcionalistas»; las centradas en la extratextualidad de los textos (vinculaciones del texto con su realidad o su sistema cultural, contexto, etc.); o a las corrientes centradas en los procesos cognitivos del traductor.

Una de las observaciones clave a la hora de definir las diferentes propuestas tiene que ver con la noción de «equivalencia», constante conceptual en los Estudios de Traducción (Nida, 1964). En un primer momento, la disciplina, el paradigma predominante desarrolló la idea de traducción de base contrastiva (Vinay y Darbelnet, 1959/2000) o Jakobson (1958),

centrada en aspectos estructuralistas, estilísticos y sintácticos comparados que surgen de unas primeras observaciones entre el francés y el inglés, que se podrían considerar eminentemente microtextuales. Durante este periodo, se parte de la creencia de que la equivalencia es un fin absoluto. Como describe Nida (1964, pp. 159-166), se puede establecer una distinción teórica entre la equivalencia formal (también considerada estática), esto es, el mantenimiento exacto del contenido lingüístico de origen en aquellos casos en que dicha equivalencia es posible; y el concepto de equivalencia dinámica, que traslada el foco de atención de la traducción desde el texto original hasta el efecto que puede tener en el receptor final, entendiendo que un mismo término no genera una relación unívoca con su posible traducción, sino que la «traducibilidad» (la variedad de posibilidades de traducción funcionalmente aceptables) va a depender del contexto y de otros condicionantes. La noción de equivalencia dinámica derivó posteriormente en la perspectiva «funcionalista» de las opciones de traducción, noción a la que en este trabajo se hace referencia bajo la etiqueta «traducibilidad», como se explicará más adelante (*Ibid.*).

Estas apreciaciones metódicas posibilitaron el inicio de un debate interno dentro de la disciplina respecto de la necesidad de sistematizar y crear compendios de recomendaciones o de directrices para el desempeño de la traducción con el fin de iniciar la consolidación de la disciplina. Dicho proceso de profundización no gozó del beneplácito de la totalidad de pensadores de aquel momento en los ámbitos lingüísticos (Hurtado, 2004, p. 124).

Con la propuesta de las corrientes funcionalistas desde la década de 1970, se concede una importancia destacada a la función y efecto de los mensajes trasladados entre lenguas y culturas, lo que supone una evolución frente a los postulados «equivalencistas» más microtextuales (Vinay y Darbelnet, 1959/2000, p. 236). El foco se fija en los procesos de traducción y en los aspectos más pragmáticos de dichos procesos. Aparecen nuevos planteamientos, centrados predominantemente en analizar el proceso que permite traducir y la defensa de la naturaleza textual de esta actividad, ligada a variables tales como la tipología de cada escrito o el contexto interno y externo que permite su existencia.

Uno de los aspectos clave es la importancia que se empieza a conceder a la fase pretraductológica, es decir, el proceso de análisis profundo de todos los factores que conforman el texto original, como paso previo a la toma de decisiones del traductor. Así, además de las estructuras estilísticas, gramaticales y las palabras que conforman el texto, el análisis se amplía al género textual, a las conexiones extratextuales y a la imbricación

contextual del texto que se va a traducir, las necesidades y expectativas en el contexto de destino, etc. (Reiss, 1971, 1978; Nord, 1997, p. 59):

Germany has seen the rise of theories centred around text types [...] and text purpose (the *skopos* theory [...]), while the Hallidayan influence of discourse analysis and systemic functional grammar, which views language as a communicative act in a sociocultural context, has been prominent over the past decades, especially in Australia and the UK, and has been applied to translation in a series of works by scholars such as Bell (1991), Baker (1992), and Hatim and Mason (1990, 1997) (Munday, 2012, p. 14).

La orientación hacia los aspectos culturales relacionados con la traducción fueron predominantes en las décadas siguientes. Asimismo, se introdujo el concepto del «polisistema» en la literatura (Even-Zohar, 1978/2000), primero en la Lingüística y posteriormente en el área de los Estudios de traducción (Toury, 1995; Snell-Hornby, 2006, p. 48).

El polisistema comprende la multidimensionalidad de los contextos culturales y literarios en los que una obra se localiza. Puede referirse, predominantemente en la literatura, a la dinámica unión de esferas diferentes, usando como referencia el interés que los receptores de un entorno específico muestran por una obra en un periodo histórico concreto o la existencia y el número de traducciones que de dichas obras se han realizado (Hurtado, 2004, pp. 562-564).

El polisistema, en el campo de los MF, puede representar la dimensión extradiegética que cada estructura de esta clase necesita para legitimar su existencia, ya que, por un lado, existen en una esfera ficticia, aunque, por otro, como se ha visto en las secciones anteriores, no pueden desvincularse del mundo real por completo. Por ello, un MF está fusionado con diversos sistemas, tanto diegéticos como extradiegéticos, lo que aumenta la complejidad de su naturaleza y su configuración.

Estas reflexiones trajeron consigo las consideradas corrientes traductológicas descriptivas (Descriptive Translation Studies), relacionadas también con otras perspectivas como la Escuela de la manipulación (Hermans, 1985) y el polisistema (Even-Zohar, 1978/2000). Su fundamentación radica en el principio de que todo acto de traducción supone una manipulación del texto de origen para producir una nueva composición que puedan comprender unos receptores. Se entiende «manipulación» de una manera genérica, como intervención activa, ya que el grado de alteración que se aplica a cada encargo depende de las

necesidades y del objetivo del mensaje. La función comunicativa y las necesidades del público receptor se sitúan, según esta perspectiva, en el centro de la actividad traductora y son los criterios que guían todas las estrategias empleadas para llevar a cabo el trasvase de los datos desde una óptica cultural. La función del discurso orienta así las decisiones de los profesionales y ofrece el marco de libertad traductológica de que se dispone para modificar su contenido (*Ibid.*).

Gradualmente, los Estudios de traducción han ido reconociendo el papel activo del traductor, como se irá mostrando en estas páginas. Hermans (1985/2014, p. 11), por ejemplo, afirma: *From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose*. Esta intención adaptativa matizaría la potencial libertad con la que los traductores podrían emprender la transferencia del contenido de una composición.

Como explica Robinson, las propuestas de estudio que interpretan que la traducción es un acto social, con un impacto en la vida de las personas, dan forma a las corrientes traductológicas más centradas en los procesos de traducción:

(These) conceptions of the reasons for theorising translation are explicitly social: they derive justifications for translation theory not from "pure knowledge" or "value-free science", but from the necessity of living and working in the social world, of getting along with other people [...]. And while it is by no means new to theorize translation for these social reasons, it is only since the late 70s, beginning with the functional/action-oriented/translation-oriented/*skopos*/Handlung school in Germany (Katharina Reiss, Hans J. Vermeer, Justa Holz-Mänttari, Christiane Nord, others) and the polysystems/translation studies/manipulation school in the Benelux countries and Israel (Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, André Lefevre, James S. Holmes, Theo Hermans, others), that translation theorists have been explicitly theorizing the theorizing of translation in these social terms. Translation, all of these theorists have been insisting, is controlled by social networks, social interactions (Robinson, 1997, p. 171).

Como se refleja en la cita, los orígenes del funcionalismo pueden encontrarse en la temprana incorporación de nuevos paradigmas en el estudio de la traducción, relacionados principalmente con el análisis del contexto sociocultural y las ideas acerca de la función que debía guiar las estrategias de traducción profesional (Hurtado, 2004, p. 124).

El análisis del papel experto de los traductores y de los parámetros que podían orientar su actividad comenzó con el trabajo de Vermeer entre 1976 y 1977. Sus estudios orbitaban en torno al influjo que el contexto de llegada ejercía sobre la elección de las estrategias

traslativas que podían aplicarse al trasvasar el mensaje original (Snell-Hornby, 1988, pp. 51-54). Desde un prisma sociocultural, como ya se ha señalado, se concebían las lenguas como parte de una cultura y, por tanto, era necesario utilizar los recursos de la cultura meta para ofrecer suficientes datos a los receptores que se sitúan en ella.

Según Reiss y Vermeer (1984), el factor que guía las decisiones de los traductores era la intención (*purpose*) y la finalidad de un mensaje concreto en un contexto espacial, temporal y cultural. En este sentido, el contexto de destino adquiere especial relevancia. En palabras de Vermeer (1987, p. 29), la base del funcionalismo se reduce a la siguiente función: *to produce a text in a target setting for a target purpose and target addressees in target circumstances*.

Palumbo, por su parte, define el enfoque funcionalista en traducción desde una perspectiva que también hace énfasis en su función social: *an act of communication and a form of action involving not only linguistic but also social and cultural factors* (2009, p. 50).

El principio que guiaría funcionalmente todas las decisiones traductológicas se denomina *skopos* (empleado por Vermeer, 1978) y puede tener una naturaleza explícita (*brief, commission*, «encargo», «especificaciones», etc.) cuando el cliente aclara cómo desea que se lleve a cabo la traducción; o implícita, cuando los profesionales deben deducirlo al no haberse especificado, por lo que se trataría de una función de la traducción implícita (Chesterman, 2010; Calvo, 2018). El *skopos*, explícito o no, siempre se puede deducir, por lo que la traducción humana nunca es aleatoria, sino que lleva implícita un posicionamiento intencional por parte del traductor (Chesterman, 2010).

El notorio efecto que tuvo esta nueva visión de la traducción como marco activo para la toma de decisiones amplió notablemente el poder de decisión de los traductores. Como explica Nord, el traductor pasa a jugar un rol activo: *to anticipate any misunderstanding or communicative conflict that may occur due to discrepant translational concepts and find a way to avoid and solve them* (2010, p. 126).

Esta misma autora (Nord, 2014, p. 72) introdujo una matización respecto del concepto de *skopos* y de la idea de función. Estableció que existe una dicotomía entre la perspectiva de los emisores y los receptores en lo referente a esta idea. Los emisores se guían por una intención cuando construyen un mensaje, mediante el que quieren que se cause un efecto. Por su parte, los receptores acceden a los mensajes tomando como referencia una función, que se corresponde con sus expectativas o necesidades. Por tanto, una situación ideal que puede

afectar a la traducción es aquella en la que la intención del emisor puede cumplir su objetivo, en cuyo caso la intención y la función serán equidistantes. Esta idea añade complejidad al funcionalismo en los Estudios de traducción. A lo que se refiere es que existe una diferencia de perspectivas mediante las que los emisores emprenden el diseño de un mensaje y los destinatarios llevan a cabo su recepción. Durante el proceso de traducción, sería necesario identificar ambos factores y utilizar estrategias traslativas que posibiliten la sincronía de ambos condicionantes para que la comunicación entre autores y receptores sea eficiente.

Como explica Katan, en los procesos funcionales de traducción no se abandona como referencia el texto de origen, aunque el empleo de la información originaria como guía estricta ya no es una parte esencial de la definición de «traducción» (2018, p. 17).

En las teorías funcionalistas, se muestra también interés hacia la relación de equivalencia entre los contextos de origen y meta, una relación que deja de ser unívoca al enriquecerse las coordenadas que se contemplan durante el proceso de traducción.

Así, a las nociones de equivalencia estática y dinámica (Nida y Taber, 1969) se une la idea de «equivalencia funcional», asimilada por el propio Nida años después y que ha tenido un recorrido esencial en las corrientes funcionalistas:

(Dynamic equivalence is the) quality of a translation in which the message of the original text has been so transported into the receptor language that the response of the receptor is essentially like that of the original receptors (Nida y Taber, 1969, p. 200).

According to De Waard & Nida, the new term (functional equivalence) is less open to misinterpretation and its use serves to "highlight the communicative functions of translating" (1986: viii) (Shuttleworth y Cowie, 1997, p. 64).

Adicionalmente, otros autores como Gutt (1991) comenzaron a trabajar también con esta noción más intencional de equivalencia. Desde la perspectiva de los teóricos funcionalistas alemanes, el concepto se enriqueció aún más al enunciarse la Teoría del *Skopos*. Así, Reiss estableció diferentes niveles de equivalencia que se estudiaban en función del *skopos* de cada encargo específico. Su tipología se dividía en categorías funcionales que abarcan los siguientes niveles: en el caso de los textos informativos, su función primordial es transmitir unos datos a los receptores; los textos expresivos pretenden causar un efecto

estético en sus destinatarios; y los textos operativos, cuya meta es provocar una reacción en el público de llegada (cit. Gentzler, 2004, p. 167).

La mayoría de las composiciones narrativas enfocadas a la construcción de un MF entrarían dentro de la segunda categoría en su mayoría, esto es, constituirían obras expresivas con un propósito estético. Se trata, preeminentemente, de teorías planteadas dentro de narraciones, es decir, de obras artísticas, por lo que el refinamiento del discurso será una aspiración frecuente de los constructores de MF, según la calidad narrativa del producto en cuestión. Sin embargo, los MF también pueden utilizarse en contextos puramente teóricos, carentes de cualquier pretensión artística, o incluso en entornos híbridos al pretender transmitir una información con fines didácticos, por ejemplo. En algunos casos, el objetivo de los MF es mostrar posibilidades de evolución de la dimensión de los lectores o advertir acerca de diversos peligros futuros que pueden acontecer y afectar a sus destinatarios (lo que concuerda con los propósitos de supervivencia que pueden poseer los MF, descritos por Holland, 2009, y recogidos anteriormente en este trabajo). En este sentido, también podrían situarse en la primera categoría (que pertenece a los productos informativos) u ocupar el primer y el segundo nivel de esta gradación de la traducción de acuerdo con las nociones funcionalistas.

Como se ha explicado anteriormente, el propósito de los MF, desde la perspectiva del público que va a recibir las narraciones que los desarrollan, puede interpretarse de maneras diferentes, tanto desde el posicionamiento de sus autores como desde el de sus destinatarios. Todo ello, sin embargo y a pesar de la multiplicidad de estos factores, puede afectar a su traslado de forma global.

En el contexto de este estudio, el propósito comunicativo esencial de los MF es la evocación de un entorno narrativo especulativo y su presentación a los receptores. Estos pueden sumergirse en él y observar las innovaciones que plantea con respecto a su contexto espacio-temporal circundante. Esta misión comunicativa fundamental puede aplicarse a la función o intención (*skopos* utilizando el término de Reiss y Vermeer, 1984) que puede conducir las decisiones de los profesionales que emprenderán la traslación de estos cosmos artísticos a una nueva localización sociocultural, como se verá en el epígrafe 3.4.2.

3.1.1. Transcreación: ¿estrategia de traducción o modalidad de traducción vinculada a un servicio distintivo?

La transcreación, tanto entendida como estrategia de traducción o modalidad o incluso como un servicio global de trasvase de información entre lenguas, está relacionada íntimamente con el funcionalismo. Como afirmó Pedersen (2015, p. 96), las nociones del *skopos* y del mantenimiento de la intención y de la función de los mensajes originales se alinean con los propósitos de la transcreación, donde el encargo determina de manera total la configuración y la información que recogerán los discursos meta.

La transcreación en el campo de la traducción, por su parte, se entiende como la adaptación desde un prisma creativo de los mensajes sujetos a trasvase y la garantía de que sean capaces de mantener sus efectos en el nuevo contexto cultural, aplicado muy comúnmente al campo de la publicidad y la mercadotecnia (Pedersen, 2014, pp. 60-62).

Como puede verse, los objetivos de la transcreación se alinean en gran medida con los del funcionalismo traslativo. Los MF procesados sociolingüísticamente desde esta perspectiva mantendrían como meta el desempeño de unas funciones muy específicas, esto es, principalmente la evocación de un contexto hipotético en el seno de una nueva cultura.

De acuerdo con Pedersen (*Ibid.*, pp. 64-65), la transcreación, en ocasiones, también exige crear un nuevo mensaje de procedencia para cumplir sus objetivos.

Esto, en términos de traducción de MF, significaría que es posible construir prácticamente desde cero una nueva manifestación de una estructura de esta clase, adaptada a las necesidades y a los requisitos relativos a la evocación de estas realidades hipotéticas en un nuevo entorno sociocultural.

La transcreación conforma en la actualidad una tendencia traductora que se encuentra en plena investigación de sus posibilidades y potenciales beneficios para esta práctica profesional.

En sus inicios (y a pesar de que la valoración de su interés académico para los Estudios de Traducción es reciente), se considera que la aplicación de la transcreación al entorno de la traducción se originó en los trabajos del académico y traductor indio Purushottam Lal. Este autor teorizó que, además de la preeminencia que se le concedía al texto de origen en la traducción, era importante reivindicar que, a la hora de afrontar una tarea

creativa, era necesario centrarse en el siguiente objetivo: *the translator must edit, reconcile and transmute; his job in many ways becomes largely a matter of transcreation* (Lal, 1964, p. 5). Su visión de esta práctica se centraba en el efecto que podía producir en los receptores como el objetivo primordial que guía los procesos denominados transcreativos.

Otro teórico que proporcionó ideas acerca de la naturaleza de la transcreación fue De Campos (cit. Vieira, 1999, p. 97): este autor no incidía, por su parte, en la posibilidad de que las obras se recibieran eficientemente en el contexto meta, sino que se centraba en el aspecto transformador y de recreación de los originales en función de sus objetivos comunicativos. Así se relegaba la fidelidad al contenido a un segundo plano, fortaleciendo la noción de efecto y función, como se ha visto anteriormente respecto del funcionalismo en el seno de los Estudios de traducción.

De acuerdo con Di Giovanni, es posible rastrear la transcreación hasta la traducción de los textos sagrados de la India con la misión de crear versiones comprensibles de su contenido para todas las personas, al margen de su nivel de formación (2008, p. 33).

Este autor consideraba que la transcreación podía proporcionar un texto meta que no revistiera una fidelidad destacada al original, sino que se basaba, por el contrario, en fortalecer su capacidad de recepción (*Ibid.*, p. 34).

Katan indica que el término tiene un origen antiguo, pues puede localizarse en escritos de Leibniz (1676) como parte de una teoría que hablaba acerca del cambio que podía sufrir la forma que mostraban las cosas materiales (2014, p. 16).

La transcreación, como nuevo servicio, recibe, además, diversas designaciones en el mercado, tales como las que se recogen a continuación: *marketization, cultural adaptation, multilingual copywriting, marketing translation, adaptation of marketing materials or creative international marketing* (Ray y Kelly, 2010, p. 3).

La transcreación, entendida más que como campo creativo como una esfera económica y comercial, se ha aplicado predominantemente a los campos de la publicidad y la mercadotecnia. Como explica Pedersen (2014, p. 62), este concepto puede concebirse como el proceso centrado en el traslado de marcas y mensajes entre culturas. En estas esferas, la transcreación asume otro significado, vinculado a las anteriores perspectivas, pero esta vez más fundamentado en el producto destinado a la venta y el proceso por el que se muestra a los receptores.

En el mercado, la materia sujeta a transcreación representa ante todo contenidos promocionales, pero sus consignas pueden extrapolarse a otros ámbitos (como ocurre en este trabajo, centrado en la traducción de MF), tales como la traducción audiovisual, en la que se debe atender a las estrategias de mercadotecnia o el lenguaje de marca, entre otros elementos.

Aquí se considera que este enfoque de venta (el cual incluye la traducción y localización de productos) se centra en todas aquellas modificaciones que se requieren para provocar que una campaña de presentación de productos sea exitosa en los mercados de destino. Sin embargo, nunca se pierden de vista los propósitos originales de una campaña en particular desde un prisma creativo. Por todas estas razones (Pedersen, 2014, pp. 57-59), la transcreación puede comprenderse como un enfoque eminentemente práctico del procesamiento intercultural de los componentes de los discursos pertenecientes a los campos económicos, comerciales y mercadotécnicos. Puede entenderse como una adaptación creativa de los productos con los que se trabaja, donde lo que prima es su intensidad persuasiva y su capacidad de desencadenar determinados efectos en el público meta (*Ibid.*, p. 60).

Katan (2014, p. 16) incide en los conceptos de función, impacto y efecto, en este caso relacionados con la difusión y venta de artículos comerciales. Para ello es fundamental que los receptores comprendan el mensaje y se desencadenen en sus mentes los procesos diseñados originariamente para causar que un producto sea deseable y se produzca su adquisición en último término.

De acuerdo con Pedersen (2014, p. 60), el objetivo último de la transcreación sería generar un impacto predeterminado, para lo que puede utilizarse una gran cantidad de procedimientos que pueden incluso alterar el sentido de un discurso, si es necesario hacerlo, para mantener el efecto en los receptores, desde la adaptación hasta la total reescritura en la lengua meta para conservar el sentido y la función original (Ray y Kelly, 2010, p. 2).

El valor de persuasión perseguido puede relacionarse con el concepto de derrota de la incredulidad. Muchas veces este concepto incluso trasciende el procesamiento del mensaje y entra en ámbitos tales como el diseño de nuevo contenido, adaptación de contenido o imagería y la traducción, entendida en el sentido convencional (*Ibid.*, p. 3). Esto se debe al hecho de que el mensaje de origen ya ha dejado de ser una fuente de referencia estable para los traductores y transcreadores (Morón y Calvo, 2018).

Diversos autores han establecido que existe una relación entre la transcreación y la localización. La Localization Industry Standards Association (LISA) ofreció dos definiciones

de este concepto en momentos diferentes que se complementan entre sí. La primera de ellas, publicada en 2003, exponía que la localización consistía en lo siguiente: *[Localization] involves taking a product and making it linguistically and culturally appropriate to the target locale (country/region and language) where it will be used and sold* (cit. Esselink, 2000, p. 3).

La segunda definición que ofreció LISA en 2007 se basaba en las mismas premisas, pero modificaba algunos aspectos expresados anteriormente: *Localization is the process of modifying products or services to account for differences in distinct markets [...]* (cit. Jiménez-Crespo, 2013, p. 13).

En ambas se incide en que el objeto de trabajo de esta disciplina son los productos y servicios y que el objetivo principal de este proceso es lograr que estos sean eficaces y funcionales en un contexto receptor, interpretado como cultura y como mercado.

La diferencia con la transcreación radicaría, según Pedersen (2014, pp. 64-65) en cuestiones relacionadas con el proceso de trabajo y en los campos en los que se practican ambas estrategias. Mientras que los procesos distintivos de transcreación someten el valor del texto origen, cuando existe, a las prioridades que establece el *brief*, la localización, como indicó la LISA en 1998, realiza las adaptaciones a partir de un texto origen sin tener que llevar a cabo un proceso de rediseño como la transcreación (cit. Pym, 2014, pp. 119-120).

Por ello, la diferencia principal entre ambas se puede resumir de la siguiente manera: la localización modifica el mensaje originario para que se amolde a la cultura y la lengua de llegada, mientras que la transcreación crea una versión adaptada siguiendo criterios culturales que no tiene la obligación de reproducir el mensaje de origen (Brown-Hoekstra, 2014, p. 38).

Desde la perspectiva de los MF, la transcreación ofrece conclusiones interesantes acerca de las maneras y los procedimientos que podrían ponerse en práctica para llevar a cabo la transferencia de todos los componentes involucrados en la generación de una macroestructura narrativa de estas características de manera funcional y eficiente para los receptores.

3.2. Creatividad en la toma de decisiones del traductor

En lo concerniente a la creatividad en el seno de la toma de decisiones de los traductores, existen numerosos trabajos sobre ello en los Estudios de Traducción. De acuerdo con Šarčević (2000, p. 282), la creatividad durante mucho tiempo se ha estudiado principalmente desde la perspectiva de la traducción literaria, es decir, en vinculación con contenidos originales eminentemente creativos. Sin embargo, en la actualidad se ha ampliado este concepto a todo lo que engloba la amplia categoría denominada «traducción no literaria», por ejemplo dentro de los campos técnico y jurídico (*Ibid.*). Así, por ejemplo, Delisle ya concebía la creatividad como la cualidad más diferenciadora de la práctica traductora en general, pues conlleva una toma de decisiones que no están respaldadas universalmente por reglas preestablecidas o estructuradas (1988, p. 37), en un proceso que está eminentemente contextualizado y que muestra rasgos hermenéuticos. Mackenzie (1998, p. 201) también expone que los traductores profesionales que afrontan la traslación de textos de tipo científico-técnico, centradas preeminentemente en la referencialidad, requieren procedimientos creativos.

Desde este prisma, se adoptan nociones amplias de creatividad, no vinculadas únicamente al valor artístico y original de los contenidos procesados, sino en su dimensión cognitiva, con respecto a la capacidad de los traductores de analizar y resolver problemas de diversa índole (ya sean creativos o no) mediante una toma de decisiones creativa. Esta flexibilidad mental se puede relacionar con la noción de «traducibilidad» ya introducida al hablar de perspectivas traductológicas funcionales que también se tratará con mayor rigor en el capítulo siguiente.

La creatividad desde la perspectiva cognitiva de la resolución de problemas ha sido abordada por varios traductólogos (por ejemplo, MacKenzie, 1998). No obstante, como expone Rojo (Schwieter y Ferreira, 2017, p. 352): *no consensus has been reached yet as to how creativity can best be defined and operationalized for measurement.*

El único consenso que parece existir acerca de la creatividad en la traducción es que está supeditada a la necesidad de traducir eficientemente de manera funcional. Por lo demás, de forma análoga a lo que sucede con muchos conceptos pertenecientes a la Traductología,

incluido el propio concepto de «traducción», debido a su complejidad y carácter no cuantificable, la noción de «creatividad» en la práctica traductora no dispone de una definición clara (O'Sullivan, 2013, p. 42; MacKenzie, 1998).

Rojo (2017, p. 352) ha establecido cuatro campos en los que la creatividad se aplica comúnmente en traducción, que pueden ayudar a esclarecer el contenido de este término en esta esfera teórica:

1. En primer lugar, la creatividad se vincula con los denominados «cambios traslativos» (*translation shifts*), sobre los que también ha tratado Van Leuven-Zwart (1989) en su estudio de la traducción de narraciones y sus posibles modificaciones. En este enfoque se une la creatividad a la capacidad de realizar desviaciones de las traducciones más centradas en la estructura originaria y la literalidad, que posee un «enfoque basado en el producto» (*product-based approach*).
2. En segundo lugar, se concibe la creatividad en el seno del proceso traductor como una habilidad centrada en la solución de problemas puntuales, estudiada de manera empírica y experimental.
3. En tercer lugar, según Rojo (2017, p. 352), la creatividad se estudia desde la perspectiva de la personalidad y del estilo de los traductores. Este elemento de la práctica traductora se relaciona con las elecciones que hacen los profesionales en situaciones traslativas específicas. A este respecto pueden citarse los trabajos basados en *corpora* llevados a cabo por Baker (2000).
4. Por último, la creatividad se estudia como un componente indispensable de la formación de traductores. En este caso, se aplican «métodos orientados al proceso» (*process-oriented methods*) para fortalecer lo que considera en la actualidad una competencia muy valiosa para los profesionales que emprenden una comunicación intercultural (Rojo, 2017, p. 352).

Los denominados «cambios traslativos» o *shifts* (de gran significación en el contexto de la traducción de MF, como se verá) están vinculados al funcionalismo y la capacidad para diseñar equivalentes que no serían eficaces si se trasladaran solo desde una perspectiva lingüística. No obstante, estos cambios y variaciones no deberían convertirse en interferencias.

La creatividad no tiene que aplicarse por sistema en la totalidad de las traducciones. Como expresa Kussmal (2000), las traducciones más funcionales son aquellas en las que los profesionales son capaces de hacer uso de procesos creativos en los momentos adecuados.

La creatividad, en estos términos cognitivos, constituiría la capacidad de encontrar soluciones eficientes y funcionales para unos problemas que no muestran unas opciones claras y equivalentes de traducción o que, por el contrario, disponen de múltiples posibilidades para su trasvase a una nueva lengua. Los diferentes grados y posibilidades de traducibilidad de cada problema de traducción son también identificables, como se verá en la parte empírica de este estudio, en las diversas clases de MF existentes, como se desglosará en las páginas siguientes.

3.2.1. La creatividad y la traducción de mundos ficticios

La creatividad se encuentra en el núcleo de germinación de los MF y, por tanto, es otro factor que determina notablemente la toma de decisiones en traducción, con el fin de que se puedan transferir eficientemente los elementos conceptuales y las proposiciones que constituyen el MF.

Es posible establecer una distinción dentro de la creatividad aplicada a la traducción de MF narrativos: en primer lugar, es posible hablar de la creatividad respecto del contenido de las obras y, en segundo término, observar la creatividad en la esfera de la toma de decisiones de los traductores. Esto se relaciona con la traducibilidad, esto es, con la selección de una única opción de traducción entre un repertorio de alternativas, que pueden mostrar diversos grados de funcionalidad o eficacia, en este caso también relacionado con un entorno de posibilidades múltiples para solucionar un único problema de traducción (Mackenzie, 1998).

La creatividad, en lo referente al contenido de los MF y la forma en la que sus autores la muestran a los destinatarios, está relacionada con múltiples factores: la modalidad de traducción (traducción literaria, audiovisual, etc.) que deba ponerse en práctica dependiendo del soporte narrativo que se utilice para manifestar un constructo hipotético de esta clase.

En segundo lugar, los tipos de contenido que se incluyen en las obras que muestran un MF, que pueden oscilar entre información general y especializada, procedente, por ejemplo, de dimensiones jurídicas, económicas o científico-técnicas, como se señala en otras partes de este trabajo.

Asimismo, este factor está relacionado con los propios recursos expresivos, narrativos y estilísticos puestos en práctica por los emisores para transmitir a los destinatarios la trama de las obras que recogen los componentes de los MF, que pueden representar cuestiones problemáticas para los profesionales que afronten su trasvase entre lenguas y culturas. Entre estos recursos expresivos, en este estudio se presta especial atención a los que se emplean habitualmente para construir un MF, como se describe detalladamente en el epígrafe 4.2.

Los diferentes autores han estudiado esta cualidad de la práctica traductora: los enfoques son muy variados, desde los estudios contrastivos más clásicos hasta la exploración científica de las elecciones del traductor basándose en *corpora* llevada a cabo por Kenny (2001).

En el caso de la traducción de los elementos conceptuales que componen los MF en contextos narrativos, se puede concluir que la creatividad combina «cambios traslativos» y resolución de problemas puntuales, que pueden tener consecuencias importantes sobre la percepción global de un MF. Dichos «cambios traslativos» están vinculados al funcionalismo y la capacidad para diseñar equivalentes que no serían eficaces si se trasladaran solo desde una perspectiva lingüística. No obstante, estos cambios y variaciones no deberían convertirse en interferencias.

Se debe transferir de manera completa el contenido pragmático, semántico, funcional, etc. de los elementos conceptuales utilizados por los emisores y darles una apariencia adecuada en caso de que posean un contenedor léxico-semántico en la obra sujeta a traducción. En concreto, Doležel (1998, pp. 286-289) estudia el impacto de la traducción sobre la presentación a los receptores de un MF y llega a afirmar que el proceso es equiparable a la «reescritura».

Su solución funcional será lo que causará que se cumpla el objetivo fundamental de las narraciones centradas en la construcción de mundos: la evocación de un MF en un medio narrativo en un nuevo contexto sociocultural.

También se relaciona con el concepto de Delisle (1988) de la ausencia de reglas preestablecidas para llevar a cabo la transferencia de los elementos conceptuales innovadores que pueden aparecer como la base de un MF. Estos componentes, en muchas ocasiones, son intransferibles entre narraciones (esto es, existen en ocasiones en una única narración) y contextos hipotéticos, por lo que los traductores solo dispondrán de los datos provenientes de

la propia narración para comprender la naturaleza y los rasgos de cada componente (Szymyślik, 2015).

Teniendo en cuenta estos datos, se deberían diseñar mecanismos que tengan la capacidad de transferir funcionalmente el contenido de estos formantes conceptuales al nuevo contexto sociocultural.

Como se ha explicado anteriormente, los entornos narrativos especulativos se basan en elementos conceptuales innovadores que causan su distanciamiento con el contexto de emisores y destinatarios. Determinados conceptos aplicados a una narración y al entorno que construye pueden traducirse a una nueva lengua y trasladarse a una nueva localización sociocultural, sin que sea necesario aplicar procedimientos adicionales de manipulación de su estructura léxica, su significado o sus atribuciones dentro de un MF. No obstante, algunos problemas de traducción en concreto asociados a estas construcciones narrativas (que serán explicados en detalle en el epígrafe 4.2.) se identifican con recursos creativos que pueden suponer dificultades añadidas para transportar todas sus singularidades a un nuevo ámbito sociocultural.

Es posible citar ejemplos como el empleo de neologismos, esto es, de vocablos diseñados específicamente para un MF que requerirán la concepción de nuevas voces en la lengua de llegada sobre la base de su configuración, su sentido y sus funciones dentro de este entorno ficticio. Este proceso eminentemente creativo en el TO puede desencadenar un tratamiento transcreativo en el TM, siempre desde una perspectiva funcional donde el *skopos* perseguido es el que rige la ecuación (conseguir un efecto determinado, por ejemplo, el mismo efecto que el original, como sucede habitualmente en el caso de los MF).

Otros ejemplos de base creativa (presentes además en encargos de traducción de corte más general) podrían ser los juegos de palabras complejos o el uso de expresiones extradiegéticas (pertenecientes a la dimensión de los emisores y los destinatarios, *realias* auténticos); también el tratamiento de nombres propios (nombres de lugares o personajes), que en algunos casos es equiparable al tratamiento del lenguaje de marca y otros recursos propios de los contenidos promocionales.

En conclusión, la transcreación puede aplicarse como posicionamiento general ante el MF, si así se indica, o puede aplicarse (más habitualmente) como estrategia traductora que conlleva un grado de intervención creativa importante, con un texto de origen que puede

representar una referencia menos importante que la propia de otros procesos traductológicos (Morón y Calvo, 2018).

3.3. Estrategias de traducción y su relevancia en la traslación de mundos ficticios

Como se viene señalando, la transferencia de las macroestructuras narrativas que se diseñan en las obras que se centran en la construcción de mundos exige la aplicación de diferentes procesos traductológicos especializados para garantizar que todos los componentes relativos a la trama y a la configuración del MF se trasladen eficazmente entre culturas y sistemas lingüísticos. Tras establecer las necesidades de los destinatarios (*skopos*), el producto cultural toma forma traductológica por medio de diferentes estrategias de traducción posibles, que dependerán de cada circunstancia y de las necesidades comunicativas específicas dentro de un encargo. Son varios los autores que repasan los diferentes procedimientos aplicables, como la traducción lingüística simple, la paráfrasis o reedición de un mensaje de forma considerable si es necesario para cumplir la misión comunicativa (Munday, 2009, p. 40), como se verá en estas páginas.

Según las propuestas y análisis de autores como Reiss y Vermeer (1984), Nord (1991/2005; 2012), Chesterman (2010), Calvo (2018), entre otros, las principales bases teóricas de las corrientes funcionalistas pueden resumirse en los siguientes principios que pueden guiar las estrategias de traducción que se aplicarán a cada encargo (Calvo, 2018, pp. 20-21):

1. The purpose or function of a translation determines the methods and strategies to be applied (principle of functionality) (Nord, 1991).
2. Translation, like any other human action, is necessarily intentional, and embeds a purpose (*skopos*), whether explicit or implicit (Reiss & Vermeer, 1984, cfr. 2013; Vermeer, 2004).
3. Translations are not normally reversible and a given source text has many possible translations (Reiss & Vermeer, 1984; Chesterman, 2010). A translation is a representation of the source text, but it responds to a specific *skopos*. This has hermeneutical implications for the concepts of equivalence and quality (Nord, 1997, p. 42).
4. Clients of commissioners can define a translation's expected function or purpose (brief, commission). However, the brief may not always be clear (Reiss & Vermeer, 1984; Chesterman, 2010). Whenever the brief is not obvious, translators can deduce the purpose of the translation for themselves (implicit or tacit *skopos*).

5. Quality is linked to functionality (Nord, 1991). Ideally, good, adequate translations will respond to the communicative function(s) expected by the target audience (Nord, 1991; Chesterman, 2010).

6. A translation's *skopos* and function(s) may often differ from those of the source text (Nord, 1997; Chesterman, 2010), particularly when there is a lack of cultural equivalence between the source and the target contexts.

El concepto «estrategias de traducción» ha sido ampliamente estudiado en los círculos teóricos traductológicos. Comúnmente, se conciben como procedimientos (sobre todo conscientes e intencionados) que se ponen en práctica para solucionar un problema lingüístico o de otro tipo durante el desempeño de una traducción y que pueden centrarse en perspectivas diversas: hacia los problemas de índole traslativa o hacia a los objetivos expresivos de un mensaje (Lörscher, 1991, p. 76-77).

De aquí se deriva que una estrategia o técnica de traducción debería tomar en consideración, en primer lugar, la problemática que se detecta en un fragmento de un discurso sujeto a traslación. Asimismo, es posible valorar el potencial de un procedimiento específico para la solución de un problema en particular.

El último paradigma se vincula a los dos anteriores, ya que se relaciona con los objetivos tanto del propio discurso en su totalidad como del extracto en el que se localiza una cuestión dificultosa en particular.

Para Hurtado (2004, p. 276), las técnicas o estrategias de traducción son procesos que se aplican de forma concreta durante una traducción y gozan de una naturaleza tanto consciente como inconsciente y pueden ser verbales y no verbales, al igual que cognitivos o externos a la mente de los profesionales y basados en procedimientos de investigación o documentación.

Gile (1992, p. 92) entendía que las estrategias de traducción se pueden dividir en estrategias de comprensión y estrategias de producción:

Las primeras están relacionadas con el análisis de los textos de origen y la inferencia de sus aspectos problemáticos. Las segundas, por su parte, son el producto de dicha intelección: son las manipulaciones textuales específicas para generar la nueva materialización de la información lingüística.

Existen diversas taxonomías y clasificaciones, entre las que destacan las de Newmark (1988), Gile (1992), Hurtado (2004) y Chesterman (1997). Para las metas delimitadas de este trabajo, se han considerado especialmente clarificadoras (debido a su aplicabilidad a los

requisitos expresivos de la traslación de los componentes de un MF) las de Hurtado (2004), Chesterman (1997) y Mayoral y Muñoz (1997).

En el caso de Hurtado (2004), se distinguen un total de dieciocho procedimientos estratégicos, a saber:

1. Adaptación: el cambio de un elemento cultural por otro perteneciente al contexto de los destinatarios.
2. Ampliación lingüística: consiste en la adición de componentes lingüísticos que no aparecen en el discurso original, relacionado predominantemente con el aumento del número de palabras que es necesario utilizar para trasladar ciertos elementos a una lengua diferente.
3. Amplificación: engloba especificaciones de componentes del discurso originario que no existen en el original.
4. Calco: la transferencia de forma literal de una palabra o sintagma, que comprende los calcos léxicos y los calcos estructurales.
5. Compensación: inclusión de un componente traducido del discurso original en otro lugar del discurso meta para evitar perder información o matices.
6. Compresión lingüística: disminución del número de palabras necesarias para expresar un elemento del discurso originario.
7. Creación discursiva: uso de equivalentes que muestran una coincidencia relativa, asociados a un contexto específico.
8. Descripción: cambio de una palabra o de un sintagma por la expresión de su significado o características, muy utilizada en la traslación de neologismos en los MF narrativos, aunque ineficaz.
9. Elisión: eliminación de componentes del discurso original.
10. Equivalente acuñado: elementos que pueden no mostrar una equivalencia total en el discurso de llegada.
11. Generalización: uso de palabras o sintagmas que muestran un significado menos concreto o más neutro en el discurso meta.
12. Modulación: modificación de la perspectiva de los equivalentes con respecto a la que muestra un elemento en el discurso de origen.

13. Particularización: uso de palabras o sintagmas que exponen un sentido más concreto o menos neutro en el discurso de llegada.
14. Préstamo: utilización de palabras o sintagmas de cualquier lengua sin ninguna clase de procesamiento.
15. Sustitución: cambio de componentes lingüísticos del discurso de origen por otros extralingüísticos en el discurso meta
16. Traducción literal: traslación de palabras o sintagmas de manera directa, sobre todo ignorando características funcionales.
17. Transposición: alteración de la categoría gramatical de componentes del discurso originario en el producto meta.
18. Variación: modificación intencionada para recalcar diferencias entre los discursos de origen y de llegada. Pueden ocurrir a nivel del estilo, tono, registro y otros rasgos del discurso originario.

Por su parte, Chesterman (1997, pp. 87-116) distingue entre tres bloques principales (sintáctico, semántico y pragmático) y vincula diez posibles estrategias a cada bloque:

A. Estrategias sintácticas, relacionadas con la construcción de las oraciones y las cláusulas en la lengua original y meta:

1. Traducción literal: traslado que se acerca lo máximo posible a la enunciación de origen de la información.
2. Préstamo y calco: la incorporación de componentes del discurso de origen al mensaje traducido.
3. Transposición: cambio de la categoría gramatical de un componente de origen.
4. Cambios en las unidades: modificaciones de las «unidades», que corresponden a morfemas, palabras, oraciones o párrafos, entre otros.
5. Cambios en las estructuras de las oraciones: diferentes estrategias que se centran en características como el género, el número o el tiempo verbal, entre otros.
6. Cambios en las estructuras de las cláusulas: modificaciones de aspectos como el orden de los componentes de una oración, cambio de pasiva a activa o viceversa, de transitivo a intransitivo, etc.

7. Cambios en la estructura de las oraciones: cambios en la configuración de las oraciones, como la oscilación entre oraciones subordinadas y coordinadas, etc.
8. Cambios en la cohesión: modificaciones a nivel intertextual, tales como elipsis o repetición y el uso de conectores, entre otros.
9. Cambio de nivel: alteraciones a nivel fonológico, morfológico y léxico-semántico.
10. Cambios en los recursos estilísticos: modificaciones de componentes expresivos del discurso de origen, como paralelismos, repeticiones, aliteraciones, etc.

B. Estrategias semánticas: se relacionan con los tropos o recursos expresivos y en su procesamiento durante la traducción. Su definición en los Estudios de Traducción coincide con su función en el discurso desde una perspectiva creativa:

1. Sinonimia: uso de equivalentes similares o idénticos.
2. Antonimia: uso de equivalentes opuestos o muy diferentes.
3. Hiponimia: uso de equivalentes de un nivel inferior dentro de un campo semántico.
4. Oposición: empleo de pares de estructuras verbales que transmiten contenido desde perspectivas opuestas.
5. Cambio en la abstracción: uso de equivalentes más concretos o abstractos o viceversa.
6. Cambio de distribución: alteración de la configuración de los elementos semánticos y su expansión o compresión.
7. Cambio de énfasis: alteración del énfasis que se confiere a componentes concretos del discurso.
8. Paráfrasis: se modifican elementos semánticos y se expresan de forma alternativa, sin incidir en los componentes léxicos que los contienen en el discurso de origen.
9. Cambio de tropo: todo acto de traducción de recursos retóricos o estilísticos.
10. Otros cambios semánticos: modulaciones de cualquier otro tipo a los incluidos anteriormente.

C. Estrategias pragmáticas, relacionadas con la información implícita e inferencial que se traslada entre lenguas:

1. Filtrado cultural: incluye procedimientos relacionados con la naturalización, la domesticación o la adaptación.
2. Cambio de la explicitación: procedimientos que aumentan o disminuyen la naturaleza explícita o implícita de elementos del discurso de origen.
3. Cambio en la información: adición de datos que se consideran relevantes en el discurso meta.
4. Cambio interpersonal: modificaciones de cualquier clase entre autores y lectores.
5. Cambios ilocutivos: alteración del contenido implícito de determinados elementos del discurso.
6. Cambio en la coherencia: modificación de las reglas de coherencia y cohesión con respecto al discurso originario.
7. Traducción parcial: se refiere a todo tipo de resumen, transcripción o modificación del discurso de procedencia.
8. Cambio en la visibilidad: aumento o disminución de la presencia del traductor en el discurso meta.
9. Transedición: reediciones notables de los datos del discurso de procedencia.
10. Otros cambios pragmáticos: cambios en el diseño físico del discurso y la distribución de la información en el discurso meta, cambios de dialectos o variedades lingüísticas.

Mayoral y Muñoz (1997, pp. 10-12) plantean una serie de estrategias que también pueden ser útiles para afrontar la traducción de componentes concretos que contribuyen a la aparición de un MF en una obra narrativa:

1. Formulación establecida: uso de equivalentes difundidos en la cultura de recepción, aunque no se correspondan totalmente con la denominación originaria.
2. Formulación convalidativa: uso de equivalentes adaptados en la lengua de llegada motivado por la falta de conocimiento o familiaridad de los receptores de los datos originales.
3. Formulación funcional: uso de un equivalente que se basa en la evocación de conceptos o efectos familiares en la lengua de llegada por la limitada importancia de las diferencias que muestra el concepto original y el meta.

4. Préstamo: uso de un vocablo o término original sin ninguna alteración en la lengua meta.
5. Paráfrasis: uso de explicaciones para facilitar la comprensión de componentes de la lengua origen en el discurso de llegada.
6. Combinación: uso simultáneo de la denominación original y la meta en el discurso de llegada.
7. Omisión: eliminación de información original por su escasa relevancia en la cultura de llegada.
8. Calcos: uso de un equivalente que se corresponde formal y estructuralmente con la denominación original, aunque no exista una versión acuñada en la cultura de llegada para el concepto o realidad original.
9. Cognado: uso de un término meta que imita un vocablo original debido a la falta de equivalentes en la lengua de llegada.
10. Creación: diseño de un equivalente nuevo para una realidad de la lengua meta por parte de los traductores

Las estrategias de traducción expuestas aquí pueden utilizarse para la traslación de los componentes individuales de los MF y serán aplicadas al modelo de observación traductológica que se plantea en la sección empírica de este trabajo (epígrafe 4.2.). Cada estrategia, en un proceso hermenéutico de toma de decisiones (que siempre tiene lugar dentro de un contexto determinado), sirve específicamente para resolver un problema de traducción. La idoneidad de dicha solución traductológica solo se puede evaluar con respecto a las diferentes dimensiones funcionales del problema en sí, es decir, desde la perspectiva de un *skopos* determinado.

3.4. Construcción teórica del eje funcional en la traducción de mundos ficticios

En la sección dedicada al estudio teórico de los MF, se expresó la necesidad de cimentar eficientemente estas nuevas realidades hipotéticas dentro de las obras narrativas en el proceso de su creación, la necesidad de establecer conexiones con los receptores y causar que estos deseen adentrarse en el interior de estas estructuras narrativas. En el contexto de este trabajo, esta función se relaciona con la eficacia comunicativa a la hora de evocar un MF en una composición artística.

3.4.1. *Skopos en la traducción de mundos ficticios*

La evocación de MF a través de obras traducidas se basa habitualmente, como se explicará en estas páginas, en las premisas funcionales de la perpetuación de las intenciones expresivas y comunicativas de los autores de estas estructuras narrativas y en la recreación de las mismas sensaciones y de la misma voluntad de descubrimiento de las características de estos contextos hipotéticos en la mente de un nuevo público.

Sin embargo, desde una perspectiva funcionalista, no tiene por qué ser siempre el caso. Como ya se ha explicado, el *skopos* de una traducción de cualquier tipo puede diferir de la intención comunicativa del producto origen (Nord, 1997; Chesterman, 2000). Esta variación es más probable cuando se da una falta de equivalencia clara entre las culturas implicadas (Calvo, 2018).

Como explica Chesterman (2000), en los Estudios de Traducción suele establecerse una dicotomía entre dos posibles posicionamientos básicos: el posicionamiento traductor para un contexto en el que el receptor es consciente de la traducción y del papel del traductor; y el posicionamiento en el que el receptor no es consciente de dicha intervención traductológica (o puede concentrarse en la recepción del texto meta como si fuera un texto original). Como explica Calvo (2016), varios autores establecen esta distinción de diferentes maneras y con diferentes etiquetas y engloba tanto a los posicionamientos generales frente a una traducción

completa como a las estrategias particulares ante un problema de traducción concreto (*Ibid.*, pp. 6-7):

1. Traducción encubierta (*covert*) y traducción patente (*overt*) (House, 1977; Waddington, 2000), donde las traducciones encubiertas son aquellas que los lectores no reconocen como tales, mientras que las patentes son las que, en su recepción, se puede intuir o se sabe que son una traducción.
2. Traducción semántica y traducción comunicativa (Newmark, 1981), donde la primera es la más literal, la más apegada al sentido y forma del original; mientras que la segunda se centra en la legibilidad, la naturalidad y la intención comunicativa.
3. Desde un punto de vista más estratégico traducción exotizante y traducción domesticante (Venuti, 1995), donde la traducción exotizante informa del contenido de un texto origen para que tenga validez en el contexto meta (se percibe entre los receptores meta como una traducción); y la traducción domesticante es una adaptación al formato, convenciones, etc. de destino, que permitiría percibir el texto meta como si fuera original.
4. Finalmente, desde una perspectiva claramente funcionalista, se encuentra la distinción funcionalista de Nord (1997) entre traducciones documentales e instrumentales (*documentary translations* o *instrumental translations*), donde las primeras tienen carácter explicativo e informativo con respecto al TO y no ocultan que el TM es una traducción; mientras que las instrumentales facilitan que el TM se perciba como un texto original sin intervención patente del traductor.

Desde el punto de vista de la traducción literaria, se pueden encontrar traducciones claramente abiertas, documentales, como son las traducciones comentadas, que suelen contener notas explicativas sobre la obra, las decisiones del traductor o aspectos contextuales relativos al autor y su época, por ejemplo. Y, por otro lado, se encuentra una mayoría de obras con carácter instrumental o encubierto, donde el lector recibe la obra como si fuera el original, en una ilusión necesaria que solo rompe el uso de notas del traductor. La mayoría de traducciones de productos basados en MF para soportes audiovisuales son igualmente instrumentales, si bien pueden incluir estrategias de traducción tanto adaptativas (domesticantes) como alienantes (afines a los procesos extranjerizantes) que primen la

percepción de distanciamiento o acercamiento con respecto al mundo de los receptores de la traducción. Esta ecuación debe encajar, por tanto, dos tipos de distancia: la distancia existente entre el mundo real original y el mundo real de destino (distancia extradiegética); y la distancia existente entre el mundo real del lector y el MF propuesto (distancia diegética). Como se verá, en este trabajo se plantea el atributo de evocación como uno de los ejes que ha de tenerse en cuenta para abordar este complejo problema.

Como explica House (1998, p. 199), la equivalencia funcional completa solo es posible en procesos de traducción encubiertos o instrumentales. La autora considera dichos procesos de traducción más difíciles que los propios de la traducción abierta o documental, porque los traductores deben, en estos casos, aplicar lo que se denomina un «filtro cultural» (*cultural filter*) para salvar las diferencias que surgen entre las presuposiciones culturales del contexto origen y el meta. Para House, dicho filtro se define como:

[...] a set of cross-cultural dimensions along which members of the two cultures differ in sociocultural predispositions and communicative preferences. This also makes evaluation difficult because it involves assessing the quality of the cultural filters introduced in translation (*Ibid.*).

Como se ha señalado, este esquema se complica para el traductor aún más cuando el sistema de referencia es una intersección de sistemas culturales reales y ficticios. Para realizar dicha evaluación, ha de valorarse si la función comunicativa deseada en el MF genera en la audiencia una reacción lo más afín y parecida posible a la que el creador de dicha narración diseñó para el público original, con el fin de intentar desencadenar efectos cognitivos y emocionales equiparables entre el nuevo público receptor y el público de la obra original. Como expresaba Nabokov (1941/2018) en su ensayo sobre la traducción

[...] while having genius and knowledge he must possess the gift of mimicry and be able to act, as it were, the real author's part by impersonating his tricks of demeanor and speech, his ways and his mind, with the utmost degree of verisimilitude.

En el caso de una traducción funcional-transcreativa de un MF, según lo expuesto anteriormente sobre esta teoría, el proceso de recreación de la propuesta del autor se ha descrito por parte de Tarantini (2018, p. 86), metafóricamente, como un proceso de coautoría, por el grado de aproximación que requiere por parte del traductor. Se establece una

colaboración intelectual (real o remota, si se entiende como el esfuerzo de comprensión del autor que realiza el traductor) tan intensa entre autores y traductores cuyo fin es mantener la capacidad de evocación de las estructuras especulativas (aspecto que se trata más detenidamente en las páginas siguientes). En palabras de Tarantini (*Ibid.*):

The fictional space created by the author will have to be reshaped and remoulded by the translator within the limits set by the author him/herself through the "diecasting mechanism" of the target language. When author and translator engage in transcultural conversations for the purposes of carrying out a translation, they meet in a "privileged exploratory space" (Loffredo and Peterghella 2006: 7) where the "diecasting mechanisms" of language expresses its potential. The conversation in which the author and translator engage is a dialogical enterprise; both are "active creators [...] authors of cultural representation" (Clifford 1998: 84). [...] The co-authorship will then be more evident in the target text, when author and translator work in partnership to reshape the fictional world in the target language.

Esta colaboración implícita o explícita entre autor y traductor consigue que se arroje nueva luz sobre el texto origen, en un proceso de análisis exhaustivo y profundo de la fuente (*Ibid.*). Al autor del texto le corresponde sin duda la responsabilidad de crear y Tarantini considera que el traductor emula esta responsabilidad al recrear la obra en la nueva cultura.

Esta noción de responsabilidad también es recogida por Pym (2009, p. 33), quien explica que el giro hacia lo creativo en los Estudios de Traducción trajo consigo la indefinición de los límites conocidos en el proceso traductor, un nuevo paradigma que pone la subjetividad en el centro del proceso creativo de la traducción. Pym revisa las diferentes aproximaciones posibles sobre la cuestión de autoría o coautoría, si bien su énfasis en la idea de responsabilidad, como atributo propio de la ética de la traducción (Pym, 2009; 2012) es diferente. Pym, a diferencia de Tarantini, no equipara exactamente la responsabilidad de los autores con la responsabilidad de los traductores y afirma que la diferencia radica en que el primero es responsable de lo que escribe, mientras que el segundo es responsable de cómo se expresa (Pym, 2014a, p. 9).

Esta visión implicaría que el contexto ficticio será remodelado por los traductores, pero siguiendo los límites de las funciones de cada MF específico y su propósito comunicativo principal, que en este trabajo se recoge en torno a la idea de evocar un universo hipotético.

Adicionalmente, es necesario tomar en consideración, como se ha expresado antes, las expectativas de los receptores que acceden a las obras que se fundamentan en la creación de

un producto basado en la construcción de mundos: generalmente, los destinatarios esperan poder asimilar suficientemente lo relativo al cosmos personal diseñado por determinados autores. Por este motivo, el *skopos* de este tipo de producto traducido suele centrarse en mantener el efecto del original en la obra meta.

Como explica Feist (2013, p. 391), la misión del traductor es crear un texto meta que genere una experiencia equivalente al texto origen, a través de la forma en la que el traductor compone o construye la versión meta. Este proceso se basa en un análisis cognitivo y lingüístico cuyo propósito es dar forma al sentido con los recursos existentes en la cultura meta (*Ibid.*).

Por tanto, se puede afirmar que el objetivo típico de las estrategias de traducción utilizadas en la reconstrucción traductológica de un MF, desde el prisma del funcionalismo, sería el mantenimiento del potencial evocativo de los elementos conceptuales que constituyen los cimientos de los MF y su expresión en el interior de la narración, de forma que se muestren todos estos componentes de las macroestructuras especulativas a los destinatarios, de un modo eficiente y artístico. En el siguiente apartado se profundiza precisamente en el atributo funcional de la evocación para el contexto de estudio.

3.4.2. El atributo de evocación en la traducción funcional de mundos ficticios

El atributo de evocación es, desde la perspectiva de esta investigación, el que distingue el tipo de problema traductológico objeto de esta tesis de otros posibles aspectos como pueden ser los sintáctico-estilísticos o expresivos, por ejemplo. Obviamente, no es el único matiz funcional que puede identificarse, un aspecto que depende también de cada obra analizada, aunque sí es el principal que subyace a todo lo demás cuando el contenido original se centra en la construcción de mundos. Pueden identificarse, por ejemplo, otras funciones concurrentes relacionadas, como el entretenimiento, la sugestión de emociones en la mente de los lectores y el diseño de argumentos e historias que cautiven a los receptores.

Como ya se ha escrito, Coleridge (1817, p. 174), Lovecraft (1935, p. 39) y Tolkien (1947/1978, p. 60) describieron la derrota de la incredulidad como la máxima principal para lograr la evocación de contextos hipotéticos, ya que la falta de credibilidad del MF propuesto es el principal obstáculo cognitivo en la evocación sustancial de un MF.

Tomando en consideración este principio, en este trabajo se parte de que, puesto que la función comunicativa esencial en las obras originales centradas en MF es la evocación de un mundo hipotético, en una mayoría de contextos traductológicos, la función comunicativa que debe perseguir la toma de decisiones del traductor es lograr un nivel igualmente satisfactorio de evocación.

Así, la evocación puede entenderse, según Harris (1998, pp. 342-343), como un estado de «absorción ficticia» (*fictional absorption*), por medio del que se entra en el MF y se adopta la perspectiva interna de este contexto hipotético y se abandona temporalmente, al menos en parte, la lógica proveniente del entorno que habitan tanto emisores como destinatarios. De esta manera, todo lo que ocurre en la narración (y, por extensión, en el MF) será visto como un fenómeno «real» o plausible e intelectual y emocionalmente significativo.

Martin (2004, p. 83) coincide con esta visión de la evocación de MF. Asegura que la ficción puede volverse «real» para los receptores si los procesos evocativos son fructíferos y eficaces y que podría equipararse a lo que perciben autores y receptores en su contexto inmediato. Por tanto, el MF y todo lo que contiene se percibe como algo lógico y sólido en la mente de los destinatarios. En el proceso, también se convierte en su modelo temporal y voluntario de realidad de referencia⁶.

Nida (1964, pp. 159-166) explica que la respuesta de los receptores muestra una importancia esencial, incluso superior en determinados casos al propio mensaje que se pretende transmitir. Estas primeras aproximaciones más pragmáticas, evolucionan hasta que, de mano de la profesionalización de la traducción, se enuncian teorías funcionalistas más complejas (como ya se ha explicado al abordar la noción de *skopos*).

Respecto a la evocación de MF, aplicar el funcionalismo a la transmisión de MF resulta muy útil para llevar a cabo una transferencia efectiva de una estructura de esta clase.

Teniendo en cuenta que los MF son contruidos en obras narrativas ficticias en un gran porcentaje y que la ficción es el género más traducido de entre los géneros literarios y artísticos (Tak-Hung, 2014, p. 10), la traducción tiene una influencia notable en la recepción de los MF que son recibidos en zonas que no comparten la lengua en la que se construyeron originalmente estas estructuras narrativas. De acuerdo con este autor (*Ibid.*, pp. 10-11):

⁶ Si bien esta es la idea que subyace a la función de la narración origen, cabe considerar, como ya se ha señalado, que no siempre la narración meta ha de desempeñar una misma función comunicativa que el producto origen (Nord, 1997; Chesterman, 2010; Calvo, 2018).

Translated fiction [...] is a special kind of literary prose narrative, which is often considered only as secondary, derivative version. It should be set apart from indigenous or non-translated fiction, and appreciated for its difference from the original. Read in the the target language, translated novels usually offer a re-presentation of the fictional world. [...] translated fiction is a parallel text that is paradoxically independent of the original. The two serve two different cultures, each addressing a different readership in their respective languages.

Como guía a la hora de evocar un MF en un nuevo contexto lingüístico, es posible aplicar las reglas diseñadas por Goodman (1978, pp. 7-17) respecto de la construcción de mundos. Según este autor, la evocación de contextos hipotéticos se basa en los siguientes procesos:

1. «Composición y descomposición» (*composition and decomposition*).
2. «Ponderación» (*weighting*).
3. «Ordenación» (*ordering*).
4. «Borrado» (*deletion*).
5. «Adición y deformación» (*supplementation and deformation*).

Estas normas pueden servir para diseñar las nuevas manifestaciones de los componentes individuales o elementos conceptuales que ayudan a edificar las proposiciones que finalmente causarán la aparición o evocación de un MF en un nuevo contexto sociocultural a través de su expresión en una nueva lengua.

A la hora de estudiar antecedentes de estadios de traducción en MF, resultan interesantes algunas aproximaciones como la de Mastropierro (2017). Este autor estudia la relación entre el empleo de determinados patrones textuales o expresivos en las narraciones que recogen un MF y su relación con las decisiones tomadas por los profesionales durante el proceso traductor y cómo estos factores pueden determinar la recepción de un MF (*Ibid.*, pp. 199-203). Así, este autor resalta en su análisis la importancia de identificar los «ladrillos» (*building blocks*) de una ficción, como las aquí tratadas para adoptar un posicionamiento traductológico adecuado:

I argue that literary themes are related to the way the fictional world is linguistically constructed. Examining the linguistic construction of the fictional world allows me to study how textual patterns

contribute to the text's themes. The analysis concentrates mainly on lexical and semantic patterns (*Ibid.*, p. 2).

Given the link between linguistic features and literary themes, [...] alterations to the fictional world have the potential to affect how these themes are perceived within the target culture (*Ibid.*, p. 203).

Si bien la perspectiva de análisis que presenta Mastropierro, basada en la estilística de corpus y con criterios que no se centran en la funcionalidad, con un modelo metodológico basado en lingüística de corpus que aplica sobre la obra de Conrad *Heart of Darkness*, difiere en su foco de la propuesta más funcional que aquí se expone, existen algunas coincidencias en los objetivos de su estudio y este trabajo, pues, al igual que en dicha investigación, se intentan identificar los patrones textuales (en este caso, creativos más que estilísticos) que sirven para construir el MF. Asimismo, se explora el efecto que las formas de traducir tienen entre dichos patrones del MFO y el MFM. De acuerdo con Mastropierro (*Ibid.*), las formas de expresión del contenido de un MF en la narración meta pueden tener un influjo muy destacado sobre el modo en el que los receptores accederán a los formantes de estas estructuras hipotéticas, causando posibles variaciones en el potencial evocativo de un MF en particular. En el presente estudio, se valora este mismo principio, si bien son las expresiones creativas con fuerza de evocación las que configuran el objeto de estudio, frente a otras posibles fórmulas como las sintáctico-estilísticas.

3.4.3. Mantenimiento de las funciones comunicativas de un mundo ficticio en una nueva lengua

En lo referente al objetivo primordial de la traducción de obras que diseñan un constructo especulativo, es decir, la perpetuación del poder de evocación de MF que deberían mostrar las estrategias de traducción elegidas, pueden aplicarse las funciones del lenguaje de Halliday (1970, 1985). Halliday (*Ibid.*) especificó tres funciones comunicativas básicas que muestra el lenguaje en cualquiera de sus variantes:

1. En primer lugar, este autor habla de la «función ideacional» (*ideational function*). Consiste en el repertorio de posibilidades que posee un emisor para plasmar contenido de todo tipo empleando el lenguaje, consistente en los siguientes datos: *experience of*

the real world, including the inner world of [...] their own consciousness (Halliday, 1970, p. 143).

2. En segundo lugar, menciona el factor de interrelación que existe entre aquellos individuos que emiten y aquellos que reciben un mensaje, que denomina «función interpersonal» (*interpersonal function*).

3. Por último, Halliday aludía a la existencia en el lenguaje durante la comunicación de una «función textual» (*textual function*). Esta última permite la construcción de textos generales y de mensajes e ideas concretos y es la que permite que las dos anteriores desempeñen su papel.

Estas ideas pueden aplicarse a los procesos que engloba la Construcción de mundos y el concepto de MF y su trasvase entre lenguas. La «función de representación» de Halliday alude a los recursos que poseen los emisores para expresar toda clase de contenido por medio del lenguaje. Este autor ya estableció una diferencia dentro de los datos que se pueden expresar: por un lado, se refiere a la información referida a la experiencia del mundo que perciben los emisores y, por otro, se centra en aquellos datos que proceden del «mundo interno» o de la «conciencia interna» de los autores (1970, p. 143). El «mundo interno» descrito por Halliday puede relacionarse con el nuevo entorno especulativo que pretende crear un autor en una obra narrativa o teórica. Por tanto, esta función del lenguaje puede consistir en la plasmación del repertorio de elementos conceptuales que diseña un autor con el objetivo de erigir su MF personal.

La «función interpersonal» en el seno de la Construcción de mundos puede vincularse a la capacidad que muestran los autores de transmitir los datos necesarios para concebir mentalmente un ambiente ficticio dentro de una obra narrativa. Puede concluirse que se trata del grado de eficacia de presentación de un MF que muestra una composición o que poseen unos autores en concreto a lo largo de su producción artística y narrativa.

En último lugar, la «función textual» se encuentra unida a la redacción de mensajes y la expresión de ideas acerca de cualquier temática para diseñar un discurso completo y, por tanto, cumplir con los objetivos de las dos funciones descritas anteriormente. En el supuesto específico que se estudia en este trabajo, consiste en la tarea de construir un discurso estructurado que posibilite a los receptores asimilar eficazmente toda la información relacionada con un MF.

Para que la misión de evocación del MF en una obra narrativa trasplantada a un nuevo entorno cultural se cumpla, los mecanismos de traducción elegidos deberían tener en cuenta estas tres funciones y emplear estrategias que permitan que cada una de ellas cumpla sus objetivos y transmitir todos los elementos conceptuales concebidos por los emisores como parte de su MF.

3.5. Enfoques traductológicos y narrativos para la traducción de mundos ficticios

De acuerdo con Doležel (1998, p. 286), la traducción, de forma específica, es esencial para la diseminación cultural de los MF, pero es necesario afrontar una serie de dificultades durante este proceso. En primer lugar (como ocurre con cualquier procedimiento de intercambio de datos entre lenguas), es necesario realizar un ejercicio de adaptación de la capa lingüística de las obras. Este proceso, consustancial a la actividad traslativa, implica trasvasar funcionalmente el lenguaje y los mecanismos que se han empleado para trasladar tanto la trama de la obra como el propio MF y sus formantes contenidos en la narración.

En segundo lugar, las funciones que son más específicas de la traslación de MF no solo se relacionan con la expresión eficiente del contenido textual que pueda poseer cualquier obra que se base en esta premisa. Adicionalmente, también se basan en la transmisión completa y adecuada de las estructuras concretas que forman el nuevo MF, esto es, de sus elementos conceptuales. Esta segunda tarea se refiere a que los traductores, además de trasladar el material lingüístico con el que se crea una narración, tienen que comprender, visualizar y trasvasar funcionalmente todos aquellos componentes (por mínimos que sean) que pertenezcan al armazón del universo personal de los emisores.

Dentro de los procesos de traducción de MF, las consideraciones de Nord acerca de la distancia cultural desarrolladas en el seno de la comunicación intercultural pueden ser aplicadas al estudio de la traducción de los componentes de los MF. Esto puede realizarse en el sentido de que, si se equiparan las culturas que aparecen en el contexto de los emisores y receptores y aquellas que pertenecen al cosmos narrativo, puede estudiarse su distancia del mismo modo que los contextos que pertenezcan exclusivamente al plano real.

De acuerdo con esta autora, el objetivo principal a la hora de emprender una traducción de composiciones que utilizan información proveniente de contextos que exponen datos alternativos a aquellos que los receptores pueden percibir en su entorno inmediato es el estudio de lo siguiente: *the effect that the “reality” described in the text has on the reader* (1991/2005, p. 150).

Esta noción puede extenderse para observar los efectos del grado de distanciamiento que muestran los MF más elaborados sobre su traducción y cómo reciben este contenido los destinatarios de un producto narrativo procesado lingüísticamente como MFO y MFM.

Por consiguiente, tras aplicar a este pensamiento los paradigmas de la investigación de la traducción de MF, esta distancia cultural puede alinearse con el grado de distanciamiento que aparece entre los elementos conceptuales y las circunstancias argumentales diseñados por los autores de un MF en un medio literario y los que se conocen en el mundo real.

En este caso, la «realidad» (*reality*) de referencia expuesta por Nord podría interpretarse como el MF construido en una composición narrativa y que será sujeto a traducción.

La preocupación por el efecto de los textos meta está muy presente en las teorías de Nord: su concepción del funcionalismo en su totalidad se basa en la búsqueda del equilibrio entre la función o intención y el efecto. Según esta autora, pueden darse tres situaciones en función de la distancia que exista entre el entorno ocupado por los autores y destinatarios y el propio MF, entendido por Nord, genéricamente, como «mundo textual» (*text-world*⁷) (1997, p. 81).

Estos tres paradigmas, de acuerdo con Nord, son los siguientes (*Ibid.*):

1. El «mundo textual» (*text-world* o, en este caso, MF) se alinea totalmente con la cultura de origen de los emisores, lo que significa que los receptores del texto original pueden equiparlo con la dimensión que ocupan (lo que establecería una situación de «distancia cero», *zero-distance*), mientras que los destinatarios del texto meta no pueden hacerlo.
2. El «mundo textual» no se corresponde con la cultura que lo ha originado. Por ello, los emisores no pueden sincronizarlo totalmente con su entorno cultural. A menudo se

⁷ Este término evidencia, por añadidura, un énfasis en el estudio de las composiciones basadas en un medio textual, pero estos grados de distancia cultural pueden aplicarse a cualquier producto cultural concebido para cualquier modalidad creativa, incluidos los MF.

recurre a explicitaciones y descripciones de elementos que pueden dificultar la comprensión a los receptores. Estas estrategias, como expresa Mandala (2010), pueden ser contraproducentes para la concepción mental de un MF al romper las reglas de la ficcionalidad.

3. El «mundo textual» corresponde por entero a la cultura de origen, pero los autores han eliminado los componentes que podrían servir de coordenadas para identificar un entorno en particular transponiéndolos de forma explícita a un tiempo o espacio distantes. En este caso, puede darse una «distancia cero» o *zero-distance* tanto para los receptores del texto fuente como para los del texto meta.

En el supuesto de los MF narrativos, los casos que más comúnmente pueden identificarse son aquellos descritos en segundo y tercer lugar. Así, las dimensiones narrativas especulativas (para que puedan ser totalmente efectivas y causar un efecto de extrañamiento y exotismo) suelen distanciarse de cualquier cultura existente en la actualidad. Esto puede ocurrir bien mediante la concepción de una esfera argumental y conceptual que sea completamente nueva o mediante variaciones profundas de los componentes ya conocidos en el mundo real.

Por tanto, la mayoría de los MF narrativos que pretenden ofrecer alternativas complejas al mundo real pertenecientes a los movimientos creativos de la fantasía y la ciencia ficción se encuadrarían en la segunda categoría de Nord.

Por su parte, aquellos entornos narrativos que no se centran en la construcción de un MF de gran envergadura, como las creaciones pertenecientes al realismo o el naturalismo, mostrarán cambios mínimos en el ambiente en el que sitúan sus tramas y sus personajes, suficientes para desarrollar la narración. Estas composiciones se encuadrarían habitualmente en la tercera categoría de distancia cultural expuesta por Nord.

Cuando se ha identificado la distancia que muestra el entorno real y el MF que se va a traducir, se puede proceder a definir las estrategias que se aplicarán para llevar esta misión a cabo, de una manera intencional, razonada y no aleatoria.

En este sentido, Doležel (1998) recoge las estrategias que denomina «reescritura» o «transducción» de los MF y las explica como la identificación de un «protomundo» (*protoworld*) o mundo originario que sirve de referencia y que se manifiesta en una nueva obra modificando en mayor o menor medida sus atributos y estructuras (*Ibid.*, p. 286).

Utilizando términos traslativos, es posible concluir que este «protomundo» puede interpretarse como la manifestación del MF en la lengua de origen (MFO). Posteriormente, esta macroestructura narrativa es conceptual, narrativa y lingüísticamente trasladada a un nuevo entorno sociocultural, creando un MTM.

De forma análoga a lo que ocurre cuando se reinterpretan temática, conceptual o incluso temporalmente los MF, cuando se traducen puede ocurrir que los procedimientos de traducción causen un conflicto entre el MFO y el MFM al crear una manifestación nueva de esta estructura narrativa. Las modificaciones (*shifts*) que se realicen en el seno de un universo personal pueden perjudicar la percepción de un MF o incluso, desde una perspectiva más positiva, mejorarla, pues los cambios pueden llegar a proporcionar a los receptores un marco de referencia más accesible que faciliten su comprensión (Doležel, 1998, p. 287).

Sin embargo, al margen de la escala a la que pueden aplicarse las alteraciones de estos cosmos narrativos, siempre se llevan a cabo tres procesos que, a su vez, generan tres circunstancias en las que se modifican los MF. Los tres procesos se resumen de la siguiente manera: la modificación de los MF (o, en este caso, su traducción) causa, a su vez, una reestructuración y una evaluación adicional del MF originario (*Ibid.*).

En la línea de las tres teorías manipulativas, se deduce que la traslación entre lenguas de sus componentes siempre involucrará su alteración hasta cierto punto. Dichos cambios, no obstante, como ya se ha explicado, no deberían desviarse del propósito funcional y expresivo del MF en cuestión que es lo que debería guiar todos los mecanismos puestos en marcha para exponer un MF a los nuevos receptores, teniendo en cuenta el *skopos* habitual de estos entornos.

Sobre la base de las nociones expresadas por Levy (1963, p. 37), quien afirmó que el proceso traductor diseña una unión comunicativa en la que el contenido de un mensaje se transforma en el inicio de uno nuevo, Doležel (1998, pp. 285-286) diseña un diagrama de cómo la transducción y la traducción de los MF tiene lugar:

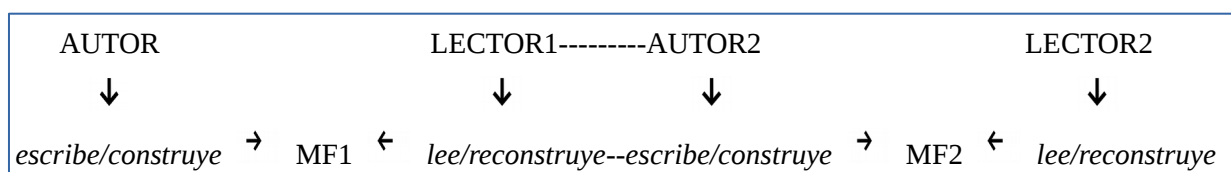


Figura 3. Flujo de traducción y transducción de MF (Doležel, 1998).

Utilizando como cimientos estas ideas, es posible configurar un esquema del flujo de recepción de los MF narrativos traducidos en este trabajo, en la que se fortalezcan determinadas nociones relacionadas tanto con los procedimientos traslativos como con la perspectiva esencial de este análisis de la traducción MF en un medio artístico y narrativo. En primer lugar, se detecta que la visión de Doležel (*Ibid.*) es preeminentemente literaria, visible en el hecho del empleo del término «texto» en su esquema. Por tanto, es preciso especificar que se pueden construir MF en cualquier medio creativo, por lo que puede emplearse el término alternativo «Narración» o la concepción más amplia de «texto multidimensional» (Zabalbeascoa, 2001) para que el diagrama sea universal a todos los formatos en los que puede diseñarse un MF.

De la misma manera, puede emplearse la voz «Receptor» en lugar de «Lector» para denominar a los destinatarios de un MF contenido en una composición desde un prisma multimodal y sustituir términos como «Leer» y «Escribir» por otros como «Asimilar» y «Componer».

A pesar de que se puede considerar a los propios traductores coautores de las creaciones meta, según el esquema que aquí se propone podría detectarse cómo sus procedimientos empiezan a influir en la generación de un nuevo MF, destinado a un entorno sociocultural alternativo.

El esquema de emisión, recepción y traducción de MF construidos en obras narrativas adoptaría la siguiente estructura, expuesta respetando la secuencia de acciones que realiza cada uno de los actores implicados en este proceso progresivamente y el lugar que ocupan dentro de esta cadena (ver página siguiente):

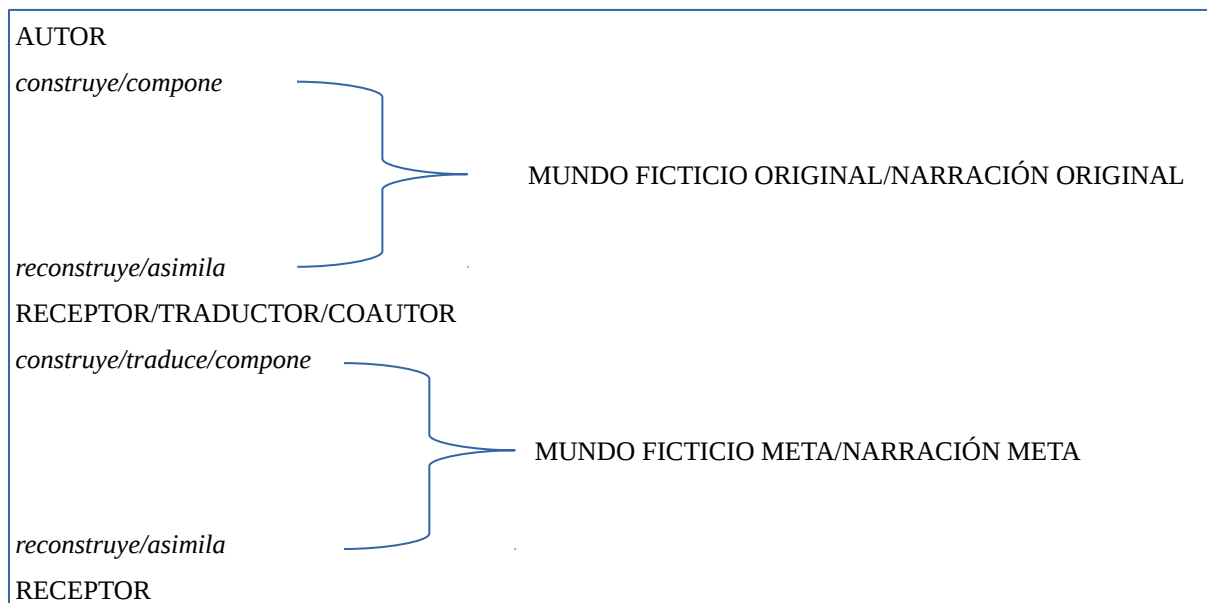


Figura 4. Diagrama de emisión, recepción y traducción de MF.

Aplicando las ideas de Doležel desde un prisma traductológico y teniendo en cuenta el alcance de los cambios a los que se somete un cosmos hipotético, pueden darse tres relaciones divergentes entre el mundo ficticio original o MFO («protomundo») y su manifestación en una nueva lengua y en un nuevo contexto sociocultural, también entendido como mundo ficticio meta o MFM (1998, pp. 287-288):

1. El MFO y el MFM guardan una relación de paralelismo entre ellos, aunque durante una comparación pueden aparecer discrepancias en torno a la naturaleza o el alcance de los cambios aplicados a cada caso concreto.
2. El MFO y el MFM guardan unas relaciones de complementariedad. De acuerdo con Doležel, en este caso, el MFO se sitúa en un entorno sociocultural nuevo y se modifica su configuración en la plasmación originaria de un universo narrativo.
3. El MFO y el MFM son fundamentalmente diferentes entre sí, pues la influencia de los cambios aplicados es tan importante que ha sido capaz de modificar la esencia de la configuración del universo hipotético y ha alterado la trama asociada a él, puede que incluso hasta extremos muy acusados.

En conclusión, la transmisión de los elementos conceptuales puede fallar, como se ilustra con ejemplos en la parte empírica de este Tesis Doctoral y como muestran múltiples estudios contrastivos que recoge la literatura disponible (Karmenická, 2007; Lyčková, 2015; Mastropierro, 2017; Szymyślik, 2018a).

No obstante, estos antecedentes centran su interés exclusivamente en la traducción literaria y no extienden sus indagaciones a otras modalidades creativas. Además, no se plantea en ningún momento un sistema que pretenda abarcar una gran cantidad de ejemplos de problemas de traducción que puedan aplicarse al estudio de los aspectos traductológicos del procesamiento intercultural de los MF, como sí se pretende en este trabajo.

Además, es posible que algunas secciones de los cimientos conceptuales del MF no lleguen a los receptores o estos no sean capaces de decodificarlos debido a que se haya elegido una solución inapropiada para los problemas de traducción que afectan al MFO.

En este caso, el cosmos personal de los autores no podrá construirse mentalmente como se pretende, por lo que el objetivo esencial de esta clase de obras (esto es, la evocación de nuevas posibilidades e hipótesis respecto del entorno ficticio en el que tienen lugar sus historias y donde habitan sus personajes) quedaría mermado o, en el peor de los casos, invalidado por completo.

Respecto de la tercera clase de relaciones entre el MFO y el MFM y las transformaciones que pueden llevar a cabo entre ellos en el seno de la traducción de su contenido, pueden citarse las teorías de Van Leuven-Zwart (1989), pues son compatibles con una aplicación a la traducción de este tipo de macroestructuras narrativas. De acuerdo con esta autora, existe un vínculo entre la narratología y la traducción, que en este trabajo puede aplicarse específicamente al punto de vista de la transferencia intercultural de los MF. Van Leuven-Zwart (*Ibid.*) explica también que las alteraciones realizadas durante la traslación lingüística de los componentes conceptuales que edifican una narración (entendidos como un nivel microestructural de los contextos creativos) pueden afectar a la recepción de la obra completa. Dependiendo de su relevancia y su frecuencia, estos pueden alterar la totalidad de la estructura superior. Esto significa que únicamente aquellos cambios a nivel microestructural que aparezcan con una frecuencia destacada y que muestren una gran consistencia podrán causar modificaciones en la macroestructura (1989, p. 171).

Como se ha mostrado anteriormente, la transferencia funcional de todos los elementos conceptuales que conforman un MF es el objetivo básico cuando se trabaja con obras

narrativas centradas en esta misión. Van Leuven-Zwart establece cuatro niveles en los que pueden llevarse a cabo variaciones en las microestructuras de una narración. Explica que estos procesos de transformación de la información en la traducción de un MF se producen mediante (*Ibid.*, pp. 155-172):

1. La matización
2. El aumento
3. La disminución
4. La transformación completa

No obstante, como expresa Hermans (2014, p. 63), el trabajo de Van Leuven-Zwart no aclara lo siguiente:

Other points of criticism concern the fact that it remains unclear exactly how the macro-structure is derived from the micro-structure, or at what point an accumulation of micro-structural shifts makes a macro-structural difference.

En este sentido, los componentes de la microestructura (conceptos, proposiciones) que crean una macroestructura denominada MF (como se ha aclarado anteriormente), se corresponden con los elementos conceptuales que los emisores incorporan tanto para cimentar su versión especulativa del MF como para distanciarse voluntariamente del entorno que habitan. En el marco de este trabajo, con el fin de aplicar estas ideas al estudio empírico que se propone, se identifica el factor de la alteración de la apariencia global de un entorno narrativo mediante dos variables:

1. La relevancia de un elemento conceptual para la recepción global del MF.
2. La funcionalidad que muestra un equivalente para transmitir en el MFM eficientemente la información que contiene un componente de esta clase en su MFO, como se verá en detalle más adelante.

La alteración o supresión de los componentes conceptuales durante la traducción de una narración de esta clase es lo que origina la transformación (intencionada o involuntaria; funcional o no) del aspecto general que tendrá un MF en la mente de sus receptores.

Cuando se trata, concretamente, de traducir los elementos conceptuales innovadores que aparecen en los MF, ya se ha mencionado a autores como Loponen (2005, p. 9), quien propone un enfoque que los equipara a los *realia*.

Los *realia* pueden describirse como las etiquetas que se utilizan para denominar conceptos, objetos o fenómenos frecuentes que muestra una cultura específica y que no disponen de equivalentes exactos en otras lenguas (Vlakhov y Florin, 1969, p. 438, en Schippel y Zwischenberger, 2017).

Sin embargo, los *realia* pueden alinearse con las características ficticias del medio en el que son creados y asumir una naturaleza especial. Loponen establece que un MF presenta: *non-existing realia tied to a fictional setting, whose effect is to define and determine the fictional cultural, geographic and historical settings* (2005, p. 9). Por ello, sugiere que se emplee el término *irrealia* para estudiar estos fenómenos ficticios.

Como se ha explicado, un MF puede mostrar un número variable de vínculos con el mundo extradiegético o externo a la narración. Para llegar a alcanzar una comprensión absoluta de cada constructo narrativo, es necesario realizar un esfuerzo exhaustivo de documentación y comprensión doble: por un lado, lingüístico y temático, relacionado con la comprensión de la información que exponen los autores en sus obras. Por otro, es necesario analizar y comprender, ya sean los diferentes componentes ficticios aplicados a cada MF, manifestados a través de elementos conceptuales provenientes del entorno de autores y destinatarios y sean elementos innovadores (que pretenden distanciar el nuevo contexto hipotético del mundo real), para mantener la capacidad de evocación que posee un MF en el entorno sociocultural de procedencia en la forma que cada traducción requiera. Estas nociones pueden vincularse a las corrientes traductológicas más culturales (Snell-Hornby, 2006) y las que analizan la traducción dentro de sistemas complejos o polisistemas (Even-Zohar, 1978/2000; Toury, 1995). Para el caso de los MF, debe entenderse, en todo momento, que se puede distinguir un polisistema o contexto original cultural, social, creativo, histórico, etc. vinculado a la realidad del autor y su tiempo; pero, por otro lado, la generación del propio MF hace que surja un sistema complejo propio, implícito para esa obra única (u obras multidimensionales o transmediales, cuando sea el caso). La relación entre todas las dimensiones contextuales de la obra debe resultar coherente al traducir y generar un MFM.

Los diferentes recursos creativos que se pueden emplear en la construcción de MF (y, por consiguiente, los diferentes problemas que pueden causar a los traductores durante su

transferencia entre lenguas) serán analizados en detalle en las secciones subsiguientes de este trabajo en detalle.

3.5.1. Parámetros para evaluar la funcionalidad de los elementos conceptuales de un mundo ficticio tras su traducción

En esta parte del estudio, se analiza una serie de parámetros que se proponen para determinar si un elemento conceptual innovador se ha trasladado al nuevo contexto sociocultural de manera funcional y si este ayuda a que los receptores puedan vislumbrar el MF en su totalidad o en un grado funcionalmente satisfactorio. Se trata de una propuesta destinada a operacionalizar el estudio de la funcionalidad y de la eficacia de la traducción de los MF y de sus componentes específicos, basada en cuatro criterios. Su objetivo es crear un marco que permita observar e incluso evaluar la efectividad de la transferencia de los productos de la Construcción de mundos entre lenguas, fundamentada en los principios metodológicos explicados anteriormente, en especial el concepto de *skopos* de Vermeer (1978) y sus consideraciones acerca de la intención y del efecto que tienen que desencadenar estos componentes del MFO en el MFM:

1. Las estrategias aplicadas a la transferencia de un elemento conceptual innovador permiten asimilar todo lo posible los matices del contenido que presenta en su forma originaria, desde un punto de vista tanto estético y expresivo como narrativo y conceptual, en la nueva lengua.
2. Las estrategias aplicadas permiten mantener la riqueza conceptual y expresiva de las diferentes estructuras narrativas concebidas como parte del MF, del MF en su totalidad o de la obra en su conjunto, así como la relación semántica entre ellas.
3. Las estrategias elegidas transmiten funcionalmente el potencial de evocación y extrañamiento de los elementos conceptuales innovadores transferidos por separado, de las estructuras que forman el nuevo entorno hipotético, del MF o de la narración en su totalidad.
4. Los procedimientos escogidos mantienen el nivel de creatividad aplicado por los emisores a la concepción y materialización de los elementos conceptuales transferidos,

de las estructuras que componen el contexto hipotético, del MF o de la narración en su totalidad.

Para que estos objetivos puedan cumplirse es generalmente imprescindible (como paso previo a la traducción, durante el proceso de análisis del producto origen) una documentación exhaustiva sobre el estilo de los emisores, su contexto sociohistórico y su formación, los elementos conceptuales que utilizan en sus obras y los campos en los que se sitúan y qué apariencia suelen adoptar (Holz-Mänttari y Nord, 1993, p. 219; MacKenzie, 1998).

En lo concerniente a la documentación necesaria para producir eficaz y funcionalmente un MFM, es necesario matizar que este proceso muestra dos vertientes: por un lado, es necesario realizar una documentación en el seno de todos los componentes que posean una naturaleza extradieгética, es decir, que provengan de las dimensiones externas al MFO y pertenezcan al mundo real. Por otro, será indispensable comprender las características de los elementos conceptuales innovadores que cada autor ha creado de manera específica para su narración o para su MFO o para ambas esferas, procedimiento en el que en muchas ocasiones solo se dispone de la información que se proporciona en la propia obra, sin ninguna clase de fuentes de referencia adicionales (Szymyślik, 2015).

Más adelante en este trabajo, se propone un instrumento de análisis a modo de informe de problemas de traducción en formato de ficha que puede contribuir a realizar este procedimiento previo de una forma sistemática.

Además, el objetivo comunicativo de la transferencia de los elementos conceptuales innovadores de un MF puede verse alterado por diferentes clases de interferencias. Estas pueden dificultar que los receptores construyan mentalmente desde cero o amplíen (en el caso de las obras que se basen en un soporte gráfico o audiovisual) la estructura de un MF o que pasen por alto detalles de estas macroestructuras narrativas.

En los casos más extremos, los nuevos conceptos y sus implicaciones narrativas podrían incluso desaparecer por completo de la nueva manifestación de un MF en una nueva lengua.

Esto reduciría la variedad y la complejidad de los rasgos de un MF y perjudicaría la visión global que los destinatarios deberían tener de él. Dentro de este grupo de interferencias, se distingue una serie de modificaciones entre las más comunes que pueden aparecer durante la transferencia de un constructo especulativo. Dichas modificaciones están claramente

vinculadas con la noción de «error de traducción» en el contexto que aquí nos ocupa (Orozco y Hurtado, 2002, p. 380; Nord, 1988/2005; Jiménez-Crespo, 2011; De la Cova, 2017):

1. Omisiones de contenido.
2. Amplificaciones o explicitaciones innecesarias o no funcionales de información.
3. Alteraciones de componentes léxico-semánticos sin que quede reproducida su fuerza expresiva o su intención.
4. Incorporación innecesaria o no funcional de descriptores en pasajes en los que los autores no los incluyeron originariamente.
5. Variación del nivel sugestivo o evocativo de elementos narrativos o conceptuales en una obra por dificultades en las fases de comprensión o transferencia.

En definitiva, entran en esta categoría todas aquellas manipulaciones del discurso, del MF o de sus formantes que no respondan a un propósito comunicativo vinculado a las coordenadas funcionales establecidas o deducidas para dicha traducción; en concreto, todas aquellas intervenciones que no contribuyan a un traslado eficaz entre entornos socioculturales.

Tomando en consideración la capacidad de evocación que puede tener un MF en función de la cantidad y la complejidad de las interferencias que hayan aparecido durante su trasvase entre lenguas puede decirse que los receptores del MFM se verán expuestos a tres categorías de inmersión según la efectividad funcional de la traducción:

1. Inmersión exitosa: los receptores son capaces de percibir la totalidad o un porcentaje muy elevado de los elementos conceptuales incorporados o diseñados por los autores para estructurar sus MF.
2. Inmersión fragmentada: los destinatarios son capaces de percibir un porcentaje abundante de los elementos conceptuales incorporados o diseñados por los emisores de los MF. Sin embargo, es posible que determinados componentes relevantes para construir las estructuras que engloba el MF en la narración no se han trasladado eficientemente. Por lo tanto, la visión de la macroestructura narrativa solo sería parcial.
3. Inmersión inefectiva: los receptores solo son capaces de percibir un porcentaje reducido de los elementos conceptuales incorporados o diseñados por los emisores

necesarios para concebir mentalmente todas las partes que contiene un MF. Por consiguiente, su visión solo concuerda de una manera muy reducida con el proyecto originario diseñado por los emisores. Esto puede suceder por una acumulación de errores de traducción o también cuando algunos conceptos centrales en la historia no han conseguido llegar al contexto meta eficazmente, lo que distorsionaría significativamente la narración.

Estos paradigmas se emplearán más adelante en el epígrafe 5.3. para valorar la funcionalidad y la relevancia que muestran los componentes del MFO que serán estudiados en la parte empírica de esta Tesis Doctoral.

3.5.2. Condicionantes para la traducción de mundos ficticios dependiendo de la modalidad creativa del producto cultural en el que se desarrolla

Como se ha señalado al estudiar los diferentes productos culturales basados en MF, en función de las singularidades creativas y discursivas de cada producto cultural específico en el que se lleva a cabo un proceso de construcción de mundos, pueden darse una serie de condicionantes concretos para la transferencia interlingüística de los elementos conceptuales y las proposiciones que causan la aparición de un MF.

En primer lugar, para establecer qué criterios deberían tomarse en consideración respecto de la modalidad creativa en la que aparece un MF, se estudiarán los factores que pueden condicionar la traslación del contenido de una obra relacionados con la configuración de la composición que recoge los datos necesarios para la construcción de un MF. Para ello, se revisan en estas páginas los productos culturales expuestos anteriormente, que son los principales que suelen adaptarse a la narración basada en MF alejados de la realidad conocida por los emisores y los receptores, esto es: productos literarios, productos audiovisuales, productos narrativos gráficos y productos digitales narrativos.

3.5.2.1. Traducción de mundos ficticios en el medio literario

Como se ha establecido con anterioridad, las obras literarias pueden identificarse en función de diferentes factores: el más importante se relaciona con el empleo de la letra escrita de una

manera prácticamente exclusiva para transferir todo tipo de contenido diseñado por sus emisores. Otros factores que pueden definir un producto cultural como una creación literaria es la posibilidad de que se corresponda con géneros centrados en la fantasía o la imaginación en lo referente a su argumento o que el discurso revista una gran elaboración y expresividad (Wellek y Warren, 1979, pp. 24-26).

Desde el prisma de los Estudios de Traducción, la traducción literaria muestra una serie de características especiales que diferencian esta modalidad del resto de tipologías de la práctica traductora. En primer lugar, tomando como base los criterios para definir una obra literaria, es posible definir la traducción de este tipo como una modalidad distintiva en el seno de la práctica traslativa. Según Boase-Beier *et al.* (2018, p. 4), la traducción literaria constituye:

[Literary Translation] is a sub-discipline of Translation Studies. It is a discipline that is concerned with, on the one hand, the translations of texts that are considered to be literary [...]. It is also concerned, on the other hand, with the translation of texts in a literary way [...] on the basis of style, fictionality, or effect, or a combination of these qualities [...].

De acuerdo con la Sección Autónoma de Traductores de la Asociación Colegial de Escritores (ACE, 1997, p. 12), la «traducción literaria se distingue por ser simultáneamente oficio y creación». En esta definición, se incide en el componente creativo y artístico de la traducción literaria. Se trata de textos que pretenden transmitir una información, pero la función que prima en ellos no es la referencialidad, sino la voluntad de construir discursos que destaquen por su calidad compositiva y expresiva. Se considera que poseen la capacidad de causar una contemplación artística en sus receptores.

También se deduce de esta explicación de la traducción literaria que la capacidad para emplear procedimientos creativos es básica para llevar a cabo el trasvase de los datos de una obra de forma funcional a una nueva lengua. Para que los objetivos descritos anteriormente se perpetúen en el nuevo contexto sociocultural, es necesario redactar una forma meta de las composiciones que alcance estándares funcionales de calidad artística equiparables.

Esto se puede lograr sincronizando los requisitos de creación literaria que existen en la cultura de origen con aquellos imperantes en el contexto meta. Así es posible adaptarse a los modelos y principios que rigen la composición de obras sugestivas y producir obras que se

inserten en los círculos de la literatura de los entornos culturales de llegada (Lambert, 2006, pp. 55-56).

Una de las principales singularidades de la traducción literaria consiste en que los traductores que emprenden su tarea dentro de este campo tienen que enfrentarse a: *a virtually infinite range of types and styles* (Hayes, 1975, p. 838). De esta manera, los textos denominados literarios pueden adoptar un gran número de formas, puesto que, como se ha expresado antes, los criterios que guían su catalogación como composiciones literarias son el uso de la palabra de forma escrita y la persecución de la belleza o maestría en el lenguaje. Estas variables pueden asignarse a un ingente número de composiciones, tanto unimodales como multimodales o transmodales.

A este respecto, en el caso de ciertos productos culturales concretos o de los productos transmediales pueden aparecer contenidos que se consideren de base literaria a pesar de que sus sucesivas presentaciones sean en formatos diferentes.

Es el caso, por ejemplo, de los juegos de rol de tablero o de los videojuegos, en los que la trama que guía su desarrollo se manifiesta en forma de textos que pretenden relatar una historia de la forma más sugestiva posible; o de las sagas multimodales que, intertextualmente, heredan características narrativas entre sí.

Dentro de cada obra, los traductores tendrán que tomar en consideración las características derivadas del estilo de cada autor, quien posee e incluso inventa un repertorio personal de recursos y procedimientos expresivos que utilizan tanto a lo largo de toda su producción como en momentos puntuales dentro de una obra. Dichos recursos se han de analizar de manera intransferible dentro de cada creación, excepto que se trate de obras serializadas o de casos de transmedialidad de obras interrelacionadas.

De acuerdo con Bassnett (2013, pp. 110-115), los procesos estilísticos y de redacción aplicados a las obras de este tipo casi nunca responden a criterios aleatorios y se han empleado con un objetivo creativo claro. Dichos recursos tienen como misión la transferencia de contenido temático de las obras o la evocación de sensaciones o sentimientos en la mente de los receptores. Se trata de uno de los elementos fundamentales que distinguen tanto la composición de textos literarios como su traducción. Por ello, las alteraciones no intencionadas o no funcionales de los elementos que componen el MFO (por mínimas que sean), sin prestar atención a sus efectos comunicativos en cada contexto y caso, pueden

originar cambios considerables y afectar perceptiblemente la visión que un receptor tiene de una creación en particular.

Los profesionales que afrontan estas traducciones han de adaptarse a los mecanismos empleados por los autores originales para expresar sus ideas y construir su nuevo discurso. Sin embargo, como es sabido, no cuentan con los mismos recursos lingüísticos, culturales o contextuales de los que se dispuso en la obra original, debido a la falta de equivalencia y univocidad entre dos culturas y lenguas distintas. De este modo, serán capaces de transferir al nuevo contexto lingüístico la naturaleza de un escrito. No obstante, esta transferencia no es literal ni exclusivamente lingüística (no solo estructuras y estilo), sino que se debe más a las nociones más complejas de lealtad y funcionalidad, en un contexto en el que el destino marca la forma en la que se procesa el origen.

Algunas de las directrices que podrían guiar este criterio son: el análisis textual previo; la identificación de problemas; investigación y estudio de cada problema; peculiaridades de la obra y autor; condiciones funcionales en el proceso de transferencia, etc.

Si se relacionan estos factores con la construcción de MF en el medio literario, podría seguirse como máxima el análisis exhaustivo del MFO (relacionado con el análisis del TO en los Estudios de Traducción, Mackenzie, 1998; De la Cova, 2017) y la localización de los elementos conceptuales innovadores y evocadores empleados por los emisores para construir dicho MFO.

En el caso del análisis empírico que se va a llevar a cabo en esta Tesis Doctoral, se ha elegido la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) como ejemplo que pertenece a la modalidad literaria y que cumple con todos los requisitos que se describen en este apartado, lo que la convierte en idónea para desempeñar este estudio de la traducción de MF.

3.5.2.2. Traducción de mundos ficticios en el medio audiovisual

Las obras audiovisuales poseen unas características especiales, como ya se ha señalado. La transferencia de obras audiovisuales se define frecuentemente como un tipo de traducción subordinada. De acuerdo con Mayoral *et al.* (1988, p. 362, quienes a su vez se basan en Titford, 1982), esta circunstancia se da cuando dentro de un encargo traslativo coexisten diferentes canales de información o diferentes medios comunicativos, lo que puede determinar la funcionalidad de las decisiones de traducción que se pretenda aplicar. A las

peculiaridades que pueden relacionarse con los fenómenos discursivos que ya aparecen en la traducción literaria (manifestados en el campo audiovisual preeminentemente de forma oral, a través de los guiones), se unen los datos provenientes de dos canales adicionales: el auditivo y el visual. Esta composición triple confiere el mismo grado de importancia a la información independientemente del canal del que provenga, si se desea lograr una comprensión y disfrute significativos con respecto a una creación de esta clase (Metz, 1968, p. 58). Como rasgo básico, es posible citar la simultaneidad cognitiva que genera la simbiosis entre los canales visual, auditivo y verbal, y la relevancia de esta interdependencia para la traducción de composiciones audiovisuales (Agost y Chaume, 2001, p. 15). Por tanto, se puede entender que los productos audiovisuales constituyen un todo que debe procesarse traductológicamente de forma indivisible e interconectada (Bernal, 2002, p. 43). En otras palabras, las composiciones audiovisuales con una entidad polimorfa, un tipo de contenido multidimensional, construidas sobre la base de estos tres canales de información (Bernal, 2002; Szymyślik, 2018).

Predominantemente, en las obras audiovisuales los elementos conceptuales se asimilarán de manera visual. Este factor causa que la necesidad de un ejercicio mental para concebir un MF no dependa por entero de la imaginación de los destinatarios. No obstante, estas condiciones no implican que la totalidad de los elementos de un MF puedan codificarse de forma visual. Siempre será necesario el empleo de información de tipo textual e incluso auditivo para que la perspectiva de un universo hipotético sea completa.

Los formatos más comunes para transportar contenido en las obras audiovisuales son la voz superpuesta, el doblaje, la audiodescripción y, en otro extremo metodológico, el subtítulo y el subtítulo para sordos o una combinación de estas técnicas, dependiendo del carácter, la tipología, los propósitos expresivos de cada composición o las preferencias de cada contexto sociocultural (Martínez, 2004, p. 19; Bernal, 2002, pp. 43-48).

De acuerdo con Chaume (2018, pp. 1-2), las modalidades en las que se añade sonido nuevo a las obras audiovisuales consisten en:

The revoicing modes entail the addition of a spoken voice in the same or in a different language, be it recorded or live, depending on the mode; the original soundtrack of the source language dialogues can either be deleted (dubbing) or left in place (voice-over); alternatively, a new voice can be added to an existing soundtrack; pre-recorded in the case of audio described AV contents for the blind and visually impaired, live in the case of film simultaneous interpretation or audio description for the theatre. In other words, the audiovisual text is either captioned or revoiced.

El subtítulo, por su parte, es una práctica traductora que se basa en mostrar un texto escrito, por lo general en la parte inferior de la pantalla, que pretende recoger los diálogos originales de los personajes que intervienen en una obra audiovisual, al igual que los fenómenos discursivos que aparecen en pantalla y la información referida a la banda sonora (Díaz y Remael, pp. 8-9).

Durante un proceso de traducción, el contenido que se muestra a los receptores en la nueva lengua debería respetar este equilibrio derivado de la transferencia multimodal de información dentro de una misma obra audiovisual para un *skopos* típico (ver epígrafe 3.4.1. sobre el *skopos* en este contexto).

La abundancia de productos culturales de carácter multimedia, las tecnologías audiovisuales y digitales, y su inserción global en la sociedad han producido un aumento inusitado de los intercambios de esta clase de composiciones entre culturas. La actividad de la traducción vinculada a estos procesos también ha crecido mundialmente con la misión de satisfacer las demandas de distribución, comercialización y recepción de estas obras. Ello ha tenido también un reflejo paralelo en un aumento del interés investigador en los Estudios de Traducción (Díaz y Anderman, 2009, p. 20).

La traducción audiovisual entre lenguas sincroniza sus características comunicativas con la diversidad de la información que presenta, aplicando diferentes enfoques y estrategias de traducción. Por su oralidad, uno de los elementos esenciales es la prosodia de los personajes (presentados por medio de actores), que debe analizarse antes de decidir adecuadamente qué equivalentes se emplearán para trasladar sus intervenciones al nuevo MF.

Para ello, el discurso audiovisual trasladado debería mantener el equilibrio en la fase de transmisión de la información a través de los tres canales para mantener la integridad del contenido de una obra de este tipo. Así, los destinatarios no carecerán de datos esenciales para poder detectar elementos importantes de la trama o (en el caso de los propósitos de este estudio) pasen por alto elementos conceptuales relevantes para concebir totalmente un MF.

Asimismo, la iconografía visual que se muestra en pantalla puede exponer contenido textual o conceptual referido a aspectos como las imágenes que aparecen en la obra o el material dialógico de los personajes, que puede contener información adicional que complementa el mensaje. Todos estos factores pueden condicionar la funcionalidad de las estrategias de traducción que se pretendan aplicar.

El fin último es que el MFM muestre una elevada coherencia audiovisual y un alto grado de sincronía labial en el caso de los diálogos doblados. Este último factor (la sincronía labial, esto es, el «grado de coincidencia entre las palabras que pronuncia el personaje y los movimientos labiales que pueden observarse en la pantalla», Talaván *et al.*, 2016, p. 166) causará, además, que las opciones traslativas que elijan los profesionales se vean afectadas por criterios como la naturaleza de los planos (en *off* o no), la restricción de tiempo y espacio, y la adecuación a las elecciones léxico-semánticas, sintácticas y de pronunciación que ofrezcan las intervenciones y los posibles textos originales (Bernal, 2002, pp. 43-48).

Si la carga conceptual creativa no llega de manera íntegra a los destinatarios, será imposible que los propósitos comunicativos que guiaron a los emisores durante el proceso de construcción de mundos asociados a una obra audiovisual se cumplan.

Respecto de las adaptaciones transmediales de productos culturales determinados, puede citarse que la obra sobre la que versa la sección empírica de esta Tesis Doctoral (*Fahrenheit 451* de Ray Bradbury) también ha sido transportada a diferentes soportes audiovisuales. Se han realizado dos versiones cinematográficas de esta novela (Truffaut, 1966; Bahrani/HBO, 2018) e incluso una dramatización radiofónica (BBC Radio 4, 1982).

3.5.2.3. Traducción de mundos ficticios en el medio narrativo gráfico

Las peculiaridades más importantes de la narrativa gráfica, como se ha expuesto en la sección en la que se estudiaban como productos culturales, derivan de su naturaleza esencial: la secuencialidad. Las narraciones gráficas constituyen obras que se manifiestan preeminentemente de manera visual a través de escenas diferenciadas, en ocasiones acompañadas de texto explicativo que les sirve de apoyo. Estos fragmentos del argumento guardan una relación estrecha entre sí y manifiestan diferentes acciones relacionadas con la trama y los personajes que aparecen en ella.

Es decir, como ya se ha explicado, se realizan elipsis entre las escenas y las imágenes ofrecidas a los receptores debido a que las imágenes sobre este formato (ya sea en papel o en archivo digital, etc.) son comúnmente estáticas, sin movimiento. En este caso, son los receptores los que completan la trama oculta entre cada escena de manera personal: *the*

addition of 'in-between' action [is] supplied by the reader out of his own experience (Eisner, 1985, p. 140).

Predominantemente, este campo engloba los productos culturales conocidos como cómics y novelas gráficas, así como sus múltiples variantes y subgéneros, caracterizados por diferencias en su temática y en su estilo narrativo (Rodríguez, 2017, p. 77 y siguientes).

Por una parte, se emplea texto para plasmar la información dialógica que expresan los personajes (o también la información onomatopéyica, ver Rodríguez, 2017) que aparecen en estas composiciones en forma escrita que emulan la oralidad y para explicar determinados componentes que se incluyen en cada narración.

Por otra parte, el elemento visual es la seña de identidad de las obras narrativas gráficas. Este es el canal que transmite una gran cantidad de datos a los receptores, materializados en forma de imágenes referidas tanto a los acontecimientos que contiene la trama o a las acciones individuales de los personajes.

Como explica Kaindl (2012, p. 39), la imagen y el texto pueden realizar distintas funciones: *affirm, supplement or contradict each other in terms of their message*. Por esta razón, es esencial comprender totalmente la carga semántica de ambos canales en cada sección de una obra de estas características para trasladar funcionalmente el contenido a los receptores de llegada.

Las escenas mostradas en la narrativa gráfica hacen uso de forma prácticamente global de los siguientes componentes (Zanettin, 2015, p. 11): en primer lugar, las obras están divididas en *panels* o «viñetas» en las que aparecen plasmadas entidades diversas provenientes de la historia mediante un estilo pictórico caricaturesco en muchas ocasiones. Otros elementos presentes son las *action lines* o «líneas de acción» o los *speech balloons* o «bocadillos» en los que se recogen las intervenciones de los personajes y *boxes* o «cartelas» en las que aparece información aclaratoria referida a alguna escena o a la narración en su conjunto (*Ibid.*). La diferencia esencial que muestran las imágenes y las intervenciones de los personajes radica en las herramientas que se utilizan para plasmar este contenido, relacionadas con la estructura básica de cómics y novelas gráficas y que condicionarán las estrategias de traducción que podrán utilizarse en cada caso.

Comúnmente, las obras narrativas gráficas, cuando se trasplantan entre entornos culturales (transmedialidad), pueden sufrir este proceso: *[the works are] republished as comics, rather than 'translated' into another semiotic environment* (*Ibid.*). Esta reflexión se

debe a que existen diversas formas de presentar esta clase de composiciones en un nuevo contexto lingüístico, incluso mediadas por una traducción, entre las que destacan las reimpressiones y las nuevas ediciones. Este factor está muy vinculado con la intertextualidad, en la que conviven diferentes obras relacionadas con el mismo MF, y la serialización (como se verá en el epígrafe 4.2.), que forma parte de la naturaleza esencial de la modalidad creativa del cómic. Esto puede suponer una dificultad añadida a los procesos de traducción de MF, cuyos componentes podrían estar diseminados a lo largo de diferentes narraciones.

La identificación del sentido del contenido tanto visual como lingüístico que proporciona la narrativa gráfica a los receptores se lleva a cabo de manera semiótica. Esto quiere decir que, a la hora de traducir una obra de esta clase a otra lengua, se trabaja con diferentes capas de significado (tanto referencial como pragmático, por ejemplo) que deberían interpretarse eficazmente en el contexto meta (*Ibid.*, p. 12) y que demandan diferentes estrategias traductológicas. Ello requiere la activación de diversas clases de estrategias.

Asimismo, cuando se transporta una obra de estas características entre lenguas se produce su traslado a otra cultura visual diferente y a convenciones de tipo visual ligadas a las características culturales de una zona en concreto, por lo que no se debería prestar atención exclusivamente al contenido textual durante este proceso (Baker y Malmkjaer, 1998, p. 40).

De acuerdo con Kaindl (2012, p. 39), existe una serie de parámetros que es necesario tomar en consideración a la hora de traducir narraciones gráficas: signos tipográficos, tales como el tipo de letra y su tamaño o formato; signos pictóricos (colores, líneas de acción, perspectiva, viñetas, etc.); y signos lingüísticos, como títulos, inscripciones, diálogos, narración, onomatopeyas, entre otros. Todos estos componentes pueden contener información narrativa y elementos conceptuales que contribuyan a la construcción del MF y tengan influencia en la traducción. Las exigencias de la traducción de MF producidos en este medio y en el digital interactivo están íntimamente relacionadas con las peculiaridades de los productos literarios y audiovisuales, como ya se ha apuntado. Al igual que ocurre con el medio audiovisual, la transmisión de contenido es simbiótica entre imagen y texto porque cada uno de estos canales complementa al otro. La traducción funcional de todo el contenido multimodal es lo único que puede garantizar que la trama y el MF que contiene una obra de esta clase sean eficientemente detectados por los receptores.

En este caso, las decisiones de los profesionales deberían tener en cuenta todos aquellos formantes descritos por Kaindl (2012) como cimientos de la narrativa gráfica y

garantizar que no se produzcan pérdidas de contenido debido a la omisión de componentes en cualquier sistema de comunicación que aparezcan en este medio.

Las restricciones de espacio también desempeñan un papel importante dentro de la transferencia de la información referida a los MF en la narrativa gráfica y puede ejercer una presión notable sobre la toma de decisiones traductológica. La información textual se presenta a través de bocadillos y cartelas en estas composiciones, por lo que estos espacios tienen una extensión y una configuración invariable en todas las ediciones de cómics y novelas gráficas, al margen de la lengua en el que se presenten al público.

Por ello, las posibles dificultades técnicas relacionadas con la cantidad de caracteres que ocupan las palabras en cada lengua deberían suplirse mediante técnicas de traducción y la capacidad creativa de los profesionales (Rodríguez, 2017).

Como ocurrió en el anterior apartado dedicado a la traducción audiovisual de MF, la obra en la que se centra el estudio empírico de este trabajo, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, también fue adaptada transmedialmente al formato de la narrativa gráfica y puede encontrarse esta novela manifestada en la modalidad creativa de la novela gráfica (Hamilton, 2009).

3.5.2.4. Traducción de mundos ficticios en el medio digital interactivo

Como se ha mencionado anteriormente respecto de los videojuegos como productos culturales, se trata de narraciones que combinan diferentes canales para trasladar a los receptores su contenido, a través de procedimientos verbales (orales mediante diálogos o textuales mediante subtítulos y aclaraciones), visuales y sonoros. Estas circunstancias causan que los MF manifestados en estas composiciones guarden una estrecha relación con aquellos que aparecen en el caso de las obras audiovisuales puras. No obstante, a estos componentes hay que añadir el factor que caracteriza a estas obras: «la interactividad».

Según Steuer, la interactividad puede entenderse como la posibilidad que tiene el usuario de intervenir en tiempo real y tener influencia tanto en la forma como en el contenido de una obra (1992, p. 84). Los videojuegos y los MF que contienen ofrecerían libertad a los receptores que acceden a ellos de tener un papel activo, tanto en el descubrimiento de sus rasgos, como su exploración, e incluso en la configuración del contexto hipotético o de la trama relacionada con ellos.

Crawford (1987, en línea), en los primeros años de la aparición de los videojuegos, ya explicaba que existen al menos tres niveles de interactividad, que pueden vincularse con el contacto con los MF que se crean en este entorno:

1. En primer lugar, se daría una interacción únicamente con la información que transmite un videojuego, fundamentada en la exposición de los componentes del argumento o de sus aspectos visuales y de jugabilidad, por ejemplo. Los jugadores no tendrían ninguna capacidad de alterar cualquier fragmento perteneciente a un MF interactivo y únicamente desempeñarían las acciones recogidas por la trama, necesarias para percibir completamente todos los acontecimientos que engloba la historia.
2. En el segundo caso, la interacción podría llevarse a cabo a nivel de los procesos que producen la historia o el contexto que posee un videojuego y en el que pueden desenvolverse los personajes o incluso los jugadores.
3. Por último, se llegaría al nivel más elevado de este fenómeno, en el que sería posible una interacción total con todas las entidades, estructuras y componentes que aparecen dentro de un MF interactivo y de la obra en su totalidad que permite su exposición y manifestación, un fenómeno que avanza tecnológicamente a un ritmo vertiginoso.

En el segundo y tercer supuesto, los receptores podrían tener una influencia mayor o menor sobre el descubrimiento e incluso sobre la importancia de determinados elementos conceptuales que ejercen de cimientos del MF alojada en una obra de esta índole. Esta capacidad podría extenderse hasta el punto de que los jugadores tuvieran la opción de construir desde cero el MF y darle forma de la manera que prefieran, siempre dentro de unos límites establecidos por la temática, la tipología y la estructura del producto interactivo.

No obstante, Crawford también estudió los posibles conflictos respecto a la interactividad que pueden darse dentro de un videojuego y que pueden relacionarse con la capacidad para que muestren un MF determinado (2012). Según este autor, la trama de un producto de esta clase puede tener un papel fundamental en el grado de interacción que pueden tener los jugadores con el propio producto y, por extensión, con la macroestructura especulativa que contiene. Se establecería, dependiendo de los límites del argumento, un

determinismo que limitaría la interactividad o una libertad total o limitada respecto de los diferentes componentes de un videojuego.

La trama y el MF se complementan mutuamente y no pueden existir por completo de forma independiente en esta clase de narraciones. El papel de los receptores, en este caso, es el de elegir qué aspectos de la trama o del MF quieren vislumbrar y cuáles rechazar o pasar por alto, sin que ello redunde en una disminución de la capacidad de disfrute del proceso de construcción de mundos llevado a cabo en el seno de esta obra, pues ese es su propósito principal. Este objetivo puede cumplirse solo en algunos casos, ya que (debido a causas técnicas, narrativas o de tipología) no es posible que determinados videojuegos desempeñen esta función tan avanzada.

Respecto a su traducción, diferentes teóricos han estudiado los aspectos más importantes de la traslación de estos productos culturales, para que nuevos receptores que residan en contextos socioculturales diferentes puedan acceder a diferentes MF creados en otras localizaciones.

Comúnmente, aunque la traducción se coloca en el centro de los procedimientos de traslado de productos digitales interactivos entre culturas, se suele incluir esta modalidad en una categoría más amplia a causa de sus singularidades digitales, esto es, los procesos de la actividad conocida como «localización».

Este fenómeno, como ya se ha explicado, suele describirse como la conversión de un producto para que resulte apropiado para una región en concreto desde un punto de vista no solo lingüístico, sino también cultural y funcional (LISA, cit. Álvarez-Bolado y Almoguera, 2010, p. 3).

Los procedimientos necesarios para llevar a cabo la traducción de un videojuego pueden tener lugar en paralelo al desarrollo de cada juego y, en ese caso, los profesionales obtienen un texto de origen que puede cambiar constantemente o un escrito totalmente terminado (O'Hagan y Mangirón, 2013, pp. 130-133).

En cualquier caso, el contenido textual de un videojuego suele presentarse sometido a limitaciones de espacio muy restrictivas, aunque su rasgo fundamental es que suele presentarse descontextualizado, pues en pocas ocasiones se puede acceder al producto completo a tiempo debido a motivos de confidencialidad y protección de propiedad intelectual (*Ibid.*).

La información textual suele proceder de los segmentos presentes dentro de la interfaz de usuario, los diálogos entre los personajes, los fragmentos narrativos o los menús de ayuda que acompañan al producto interactivo (Scholand, 2002, pp. 6-8).

El factor de la traducción es esencial no solo para favorecer la práctica de la interactividad con los MF en este contexto, sino para garantizar que la jugabilidad se desempeñe de manera fluida y que los receptores puedan acceder a los contenidos de los videojuegos de forma total. Si los videojuegos no se ofrecen traducidos o solo se hace parcialmente, la experiencia de los jugadores disminuirá en complejidad, si bien esto influye en grados diferentes según el tipo de videojuego. Por lo tanto, se recibirán de una manera disminuida todos los fragmentos que conforman la narración y, además, los elementos conceptuales que edifican el MF que debería materializar cada producto interactivo. Afectará tanto a la capacidad de evocación y la calidad general de la traducción como a la jugabilidad.

La jugabilidad no constituye un elemento accesorio a la hora de sumergirse en los videojuegos y, durante su traducción, deberían tomarse en consideración sus características, a menudo únicas. Como explica Bernal (2014, p. 32): *playability is [...] a crucial concept for the translation and localisation of video games*.

Sus ramificaciones se extienden hasta la imagen que los jugadores pueden tener de un producto en concreto o, de acuerdo con los objetivos de este estudio, el disfrute completo de un MF interactivo o de la historia que se narra en él. Un producto que, debido a la ineficiencia de la traducción o su ausencia, dificultará la labor de comprensión de una trama y del MF que se relaciona con ella. Esta circunstancia, aunque no imposibilitará el acceso a un videojuego, obligará al receptor a concentrarse en descifrar (utilizando los conocimientos que posea sobre cualquier lengua extranjera) lo que los emisores le quieren transmitir. Este esfuerzo cognitivo podría nublar la detección de matices que contribuyan a la comprensión de la historia o al surgimiento del propio MF.

Esta circunstancia se debe, asimismo, a que la jugabilidad por sí sola, a pesar de su oscilante grado de fuerza o refinamiento en función de cada título, no es capaz de proporcionar una visión completa de la narración o del MF. Esta capacidad depende también de la comprensión de todos los matices tanto de la historia que muestra una obra como de la estructura especulativa que emana de ella para hacer completa la experiencia interactiva.

Por lo tanto, es posible concluir que la traducción es fundamental para asimilar completamente el contenido de un producto interactivo y el MF que se presenta en él, a pesar

de que su desempeño ineficaz o su ausencia puede que no afecten necesariamente a la funcionalidad de un videojuego.

Como ocurrió en el caso de la traducción audiovisual y la traducción de narrativa gráfica, las adaptaciones existentes de la narración sujeta a análisis empírico en esta Tesis Doctoral, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, también se centran en el campo digital interactivo: en concreto, se llegó a comercializar un videojuego basado en la novela (Trillium, 1984).

3.5.2.5. *La traducción de mundos ficticios desde una perspectiva multimodal*

Respecto de la narrativa y los mundos transmediales, es posible que un MF trascienda las fronteras de un único formato creativo y su presentación completa a los destinatarios exija la combinación de diferentes modalidades creativas, cada una con sus propias restricciones y posibilidades expresivas.

En lo concerniente a la traducción, si se aplican los conceptos de «mundos transmediales» (Rosendo, 2015) y de *transmedia storytelling* (Jenkins, 2010) al traslado de información entre culturas y lenguas, los procedimientos que se utilizarán en este caso de trasvase mostrarán unos requisitos especiales.

Gambier (2013, p. 53), por su parte, estudia las implicaciones de las traducciones en múltiples plataformas, especialmente los soportes de vídeo. No obstante, el paso de los años y la aparición de nuevos soportes tecnológicos para transmitir datos trajeron consigo que el foco de atención se desplazara a modalidades innovadoras como los *mobisodes* (series creadas para teléfonos móviles y de corta duración) o el *streaming* o «visualización bajo demanda», muchas de ellas basadas en la transmedialidad.

Estas nuevas modalidades obligan a reevaluar conceptos asentados en los Estudios de Traducción como las «unidades de traducción», las «estrategias de traducción», la relación entre las reglas tradicionales de la traducción y las restricciones y exigencias de las nuevas tecnologías (*Ibid.*, p. 53-56).

Este hecho obligó a rediseñar tácticas traslativas anteriores o a configurar nuevas estrategias para afrontar los requisitos de los nuevos soportes narrativos y que sus formas meta pudieran desempeñar sus funciones adecuadamente en los nuevos contextos sociolingüísticos.

Como expresan Agost y Chaume (2001, p. 37), las diferentes modalidades narrativas y creativas (especialmente en entornos multimedia) requerirán la aplicación de diferentes estrategias de traducción. Esto se debe al factor de que los propósitos expresivos de partes de una obra dentro de un formato (o que trasciende los límites de un soporte) no son las mismas y las labores de traslado entre culturas tienen que reflejar estos objetivos divergentes.

Es posible deducir que será necesario emplear estrategias y técnicas de documentación y traducción que pertenezcan a las esferas de diferentes modalidades traslativas (como las expresadas anteriormente en esta sección). Estas siempre estarán supeditadas a las especificaciones del encargo de traducción que les afecte y de los propósitos narrativos y expresivos que posea tanto la historia relatada como el MF vinculado a ella. En determinados casos de coexistencia de modalidades creativas o incluso de su colisión en determinados contextos, será necesario supeditar unas funciones a otras en aquellos supuestos en los que (debido a las singularidades del producto cultural sujeto a traducción o a los requisitos que muestre la narración o el MF en cuestión) de acuerdo con los objetivos esenciales de una obra o de las directrices del encargo que regule su traducción. Todo ello puede tener un efecto en la coherencia intertextual necesaria entre las diferentes narrativas.

En la práctica traductora, cuando se lleva a cabo en entornos de tipo multimedia, multimodal o transmedia, lo esencial es complementar el pensamiento de clase exclusivamente textual y verbal, y añadir diferentes códigos vinculados a la dimensión no verbal y el fortalecimiento del estudio de la semiótica para afrontar esta clase de encargos (Gambier *et al.*, 2007, pp. 16-17).

Como se ha expresado en las secciones anteriores, la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, debido a las diferentes adaptaciones que se han realizado de ella a diferentes formatos creativos, constituye un buen ejemplo de transmedialidad, de cómo un mismo producto cultural puede transformarse y emplear diferentes tipos de recursos creativos para expresar el contenido referido a la trama que contiene y al MF que crea. En este estudio, por razones de extensión, solo se estudiará la obra en su formato originario, esto es, como novela. En futuras investigaciones, se emprenderá en el estudio de la intertextualidad que muestra *Fahrenheit 451* y cómo esta modificación de soporte puede afectar a los diferentes problemas de traducción que aparecen transversalmente durante su trasvase entre lenguas.

3.5.3. Traducción de mundos ficticios dependiendo de la especialización temática de sus elementos conceptuales

En la sección anterior se han estudiado las posibles adaptaciones que hay que realizar durante el proceso de un traslado de un MF entre lenguas derivadas de la estructura global que muestre un producto cultural y los canales de información que utilice (ya sean unimodales o multimodales, es decir, que se lleven a cabo por medio de una única modalidad creativa o varias diferentes). Sin embargo, además de estos condicionantes, puede suceder que la traducción de elementos relacionados con la creación de un MF deba ajustarse a los requisitos relacionados con la temática de cada obra. Los autores pueden incorporar a sus creaciones datos procedentes de distintas esferas de conocimiento que se alejan de un registro común.

Este tipo de datos poseería un carácter bien diegético o extradiegético (interno o externo a la narración): se trataría de contenido que puede haber sido creado por los narradores para una composición en concreto, pero que muestra unas características propias de un campo especializado, al margen del hecho de que se trate de contenido ficticio.

Por otra parte, puede proceder de la realidad externa a la narración y existir en el contexto general de emisores y receptores, sin que responda a los frutos de la creatividad de un autor.

Por tanto, los traductores probablemente se encuentren con la necesidad de aplicar procedimientos de documentación que se distancien de la mera comprensión de la trama que desarrolla una obra o los elementos conceptuales innovadores que introducen los autores en sus contextos hipotéticos.

Por añadidura, este fenómeno hace necesario utilizar diferentes clases de estrategias de traducción para transferir funcionalmente cada tipo de contenido. En las composiciones centradas en el diseño y materialización de MF, los ámbitos de especialidad de los que se suele extraer información o en los que se suele situar el contenido ficticio son infinitos. No obstante, se pueden ilustrar las diferentes dificultades y problemas que esta especialización plantea a través de un análisis de las dimensiones científico-técnica, jurídico-económica e institucional, vinculadas a diferentes tipos de *realia* o *irrealia*, por ejemplo, u otros recursos creativos propios de la construcción de MF.

Estos datos estarán relacionados con esferas específicas del entorno ficticio sobre los que los autores quieren incidir por considerarlos relevantes para la trama o para el propio universo especulativo o incluso para ambas dimensiones de una composición.

3.5.3.1. Traducción científico-técnica

Como se expone en el epígrafe 4.2., no es infrecuente que los MF incluyan contenido procedente de esferas científicas o técnicas para construir sus ecosistemas especulativos o las tramas que los desarrollan.

La especialización temática puede centrarse en los ámbitos relacionados con la ciencia y la técnica, especialmente en obras de ciencia ficción o en narraciones que hacen uso de un tipo de *novum* tecnológico o científico. Este campo incluye una ingente variedad de subtipos, aunque comparten las necesidades estratégicas y documentales que los traductores podrán aplicar para transferir funcional y eficientemente el contenido especializado presente en las obras de no ficción.

Aunque comúnmente se utilicen los términos «científico» y «técnico» conjuntamente, es posible establecer una diferencia entre ellos, a pesar de que comparten características como una importante especialización y el empleo profuso de terminología especializada. Byrne (2006, p. 8) explica que, a pesar de sus similitudes, la etiqueta «científico-técnico» se aplica en los siguientes casos: *[It is a] generic term which is used to refer to pure science, applied scientific research and technology*. La diferencia entre ambas modalidades puede darse en los siguientes niveles: el área temática, el tipo de lenguaje utilizado y el propósito de las composiciones.

De acuerdo con Gallardo *et al.* (1992, p. 186), las obras científico-técnicas se caracterizan por el empleo de lenguajes de especialidad que pueden causar dificultades de comprensión para las personas que no son especialistas en un tema en concreto. Esto quiere decir que es necesario asimilar un contenido sobre una materia previamente para poder comprender suficientemente una obra de esta clase, con frecuencia, como se viene resaltando, a través de una adecuada investigación documental.

Esta información extralingüística causará dificultades notables para los traductores, aunque desde una perspectiva lingüística también aparecerán exigencias adicionales, ya que el

traductor se encontrará con contenidos avanzados que deberá procesar en ambas lenguas (*Ibid.*).

Algunos de los parámetros principales para afrontar eficientemente la traducción de textos científico-técnicos fueron descritos por Lee-Jahnke (1998, pp. 83-84): estas directrices se centraban en aspectos tales como el conocimiento de las estructuras textuales que utilizan los textos científico-técnicos en cada lengua con la que se trabaje. Además, se le otorgaba prioridad a conocer el lenguaje de especialidad que se utiliza en cada área temática para afrontar favorablemente la búsqueda de equivalentes y, por último, se incidía en la necesidad de conocer en profundidad el campo temático con el que se está trabajando.

A este respecto cabe mencionar que el contenido científico-técnico y su complejidad dependen en grado sumo de la configuración y los objetivos de las obras que lo recogen o aplican. Las composiciones que se basan en exponer este tipo de datos pueden responder a misiones diferentes, desde trabajos académicos que ensanchan los límites de una disciplina a través de la exposición de descubrimientos o hallazgos hasta documentos informativos para personas ajenas a estos campos o manuales didácticos destinados a estudiantes. Cada nivel de especialización tiene unos requisitos de presentación y de estudio divergentes respecto de la información que presentan a los receptores. En el caso de los documentos académicos, el uso de términos especializados será abundante y no se incidirá en aclaraciones de conceptos, pues se presupone que los destinatarios están versados en la materia y no necesitan tales detalles. En el supuesto de materiales didácticos, por ejemplo, la terminología restrictiva también aparecerá en estas obras, pero su número será limitado y las descripciones de todo tipo de conceptos serán comunes. Este hecho se debe a que el público receptor de tales composiciones no posee necesariamente conocimientos avanzados sobre una materia en concreto y se facilita la comprensión de estos datos mediante estas herramientas (Hurtado, 1996, pp. 31-195).

En dimensiones teóricas especiales (como la medicina, entre otras) puede ocurrir que dentro de la terminología de un ámbito concreto existan términos que muestren polisemia o sinonimia, lo que causará problemas para comprender y utilizar correctamente dichos términos. Incluso puede darse el caso de que un término se utilice en diferentes campos de especialidad con sentidos diferentes, donde la selección de equivalentes se convertirá en una tarea realmente problemática, de acuerdo con Navarro (2004, pp. 192-193).

En la mayoría de los casos, algunos de los procedimientos esenciales que aplican los traductores a la hora de transferir un contenido de esta índole de forma específica, además de los procesos generales y transversales propios de cualquier traducción, son los siguientes (Gallardo *et al.*, 1992, p. 189):

1. Necesidades de documentación sobre el campo temático y los conceptos específicos que se incluyan desde ellos en las obras que se sometan a traducción y, además, de la terminología específica que se emplee en cada esfera de especialidad.
2. Necesidad de estudio del lenguaje de especialidad que se utilice en cada campo temático y en cada una las modalidades discursivas que abarquen.

En el caso de la traducción de elementos de este tipo en el contexto de los MF, el alcance de los conocimientos teóricos procedentes de los campos científico-técnicos reales ayuda a ensanchar los cimientos teóricos de una obra y mostrar la erudición de los autores. Este factor puede ser un requisito indispensable en función de la temática de una composición o de la configuración del MF que se construye en ella, especialmente en contextos de ciencia ficción, y constituye un reto para los traductores.

Como se ha expresado anteriormente, estos datos se situarían en un nivel extradiegético, esto es, externo a la narración, pues proceden del mundo real y no ha sido construido *ad hoc* para un MF concreto. Sin embargo, con frecuencia, este contenido científico-técnico también puede ser de naturaleza ficticia, situándose como consecuencia en el nivel diegético de una narración. De este modo, se amplía notablemente la base teórica ficticia que aportan los autores a su MF. Asiduamente, dicho uso inventado se inspira en las convenciones propias del lenguaje científico-técnico real o emula las construcciones morfológicas características de los términos especializados.

En este caso, los traductores deberían llevar a cabo un proceso de documentación exhaustivo dentro de la obra u obras de los compositores (en el caso de que diferentes creaciones compartan el mismo universo y la misma base conceptual) para comprender totalmente las innovaciones introducidas en un MF en particular. Así, es esencial identificar la carga semántica que pueden contener los morfemas de una referencia y si está relacionada con otros términos y conceptos dentro de la propia obra o el mundo real; así como el impacto deseado, etc. Más concretamente, el empleo de neologismos es habitual en la terminología de

las diferentes disciplinas y subdisciplinas reales de la ciencia, la tecnología y la técnica, vinculadas a múltiples áreas de especialidad.

En el caso de las composiciones centradas en la exposición de un MF, los neologismos, entendidos como un giro nuevo o un vocablo nuevo que se incorpora a una lengua (Real Academia Española, 2018, en línea), ayudan a aportar solidez teórica a los nuevos conocimientos y elementos conceptuales que diseñan los autores para sus MF.

El uso de estos neologismos será estudiado más adelante en profundidad en la sección dedicada a los problemas de traducción. No obstante, puede aclararse ahora que las principales tareas que deberían guiar su transferencia se relacionan con la comprensión de su contenido semántico; el diseño de un contenedor léxico que se adapte a sus necesidades dentro de la trama de una obra y la transferencia efectiva de los rasgos y carácter del MF que manifiesta.

Tomando en consideración lo anteriormente expuesto, es posible establecer nexos entre las exigencias de la traducción científico-técnica y la traducción de MF. De acuerdo con la categorización de problemas de traducción referidos a estas estructuras narrativas (expuesta más adelante en el epígrafe 4.2.), la dimensión de la ciencia y la técnica pueden mostrarse en un MF como elementos conceptuales tanto desde una perspectiva diegética o extradiegética, dependiendo si se ha incorporado información de esta clase desde el entorno de emisores y receptores o si se ha creado *ad hoc* para una obra.

Estos conceptos, además, pueden disponer de manifestaciones léxicas o semánticas innovadoras dependiendo de los propósitos de los autores. Por tanto, también es posible encontrar elementos novedosos en un MF referido a la ciencia y la técnica que adopten la forma de neologismos o neosemas, ambos con sus propias exigencias traductológicas.

3.5.3.2. Traducción jurídica, económica e institucional

La transferencia de contenido jurídico entre diferentes lenguas es una disciplina en la que interactúan diferentes campos del saber. Según Joseph (1995, p. 14), para llevar a cabo un encargo de estas características eficientemente, es necesario poseer conocimientos de tres esferas diferenciadas: *legal theory, language theory and translation theory*. Como en el caso de las demás tipologías de traducción incluidas en este estudio, esta modalidad se caracteriza por la presencia de una terminología especializada. Esta deriva del sistema legal que existe en

cada entorno sociocultural, cuyos rasgos e historia le dan forma y determinan su contenido y estructura.

Tomando en consideración que la traducción es el acto de comunicación entre entornos culturales diferentes, puede concluirse que la traducción jurídica es, en esencia, la transferencia de un sistema jurídico completo, que es de base marcadamente cultural (Šarčević, 1997, p. 229).

La interacción de sistemas legales y jurídicos, no obstante, causa dificultades diversas y entre ellas, destaca la incompatibilidad terminológica. Este fenómeno se debe a que los procedimientos jurídicos de dos culturas divergentes no serán nunca completamente equivalentes, aunque este no es el único problema que supone trabajar en esta área de especialidad. La ley y el sistema jurídico, en esencia, son fenómenos culturales con una vinculación temporal y geográfica concretas (Šarčević, 1997).

Las diferencias entre sistemas jurídicos pueden extenderse a diversos campos, como los procedimientos ante un tribunal, la tipología textual de algunos documentos jurídicos e incluso las reglas que guían la redacción de tales documentos («asimetrías», según Calvo, 2002, pp. 37-38; y «anisomorfismo cultural», según Gallego, 2012, p. 90).

Cada una de estas modalidades textuales posee su propia estructura y esta puede que no se comparta entre contextos culturales. Por esta razón, la configuración de los documentos supone una dificultad considerable para los profesionales en este campo (Pizarro, 2010, pp. 65-84).

Las cuestiones de tipo institucional están íntimamente relacionadas con las de carácter jurídico. De acuerdo con Mayoral y Muñoz (1997, p. 143), están dentro del grupo de referencias de los discursos de origen que pueden estar marcadas culturalmente de forma profunda, lo que causa que se deba afrontar su traducción de manera similar al contenido jurídico-económico.

De acuerdo con Ortega (2002, pp. 23-28), en el caso de las referencias institucionales, se suele recurrir a la traducción literal, a descriptores, préstamos, ampliaciones para trasvasar las denominaciones de instituciones y organizaciones internacionales, todo ello dificultado por la ausencia de homogeneidad que existe entre ellas a nivel intercultural. Esto se debe a que la terminología institucional forma parte indivisiblemente del sistema cultural en el que existen y son, en múltiples ocasiones, intransferibles directamente entre culturas (Mayoral, 1999).

Este fenómeno es una consecuencia de lo que Gallego (2012, p. 90) denomina «anisomorfismo cultural», una falta de sincronía entre las regulaciones jurídico-comerciales de distintos países o culturas. Esta circunstancia tiene su origen en el hecho de que, debido a la globalización y la internacionalización de los intercambios económicos, se producen contactos en áreas basadas en intercambios de bienes y servicios que pueden mostrar una distancia tanto geográfica como cultural.

Esto causa que, en determinadas ocasiones, no existan equivalentes directos y completos para determinados términos y que haya que recurrir a soluciones que guardan un elevado nivel de funcionalismo, que puede no ser total (Hennessy, 1998, pp. 16-17).

En el contexto especializado que estudia esta Tesis Doctoral, el concepto de «equivalencia» (Nida, 1964; Vinay y Darbelnet, 1959/2000; Jakobson, 1958) en el ámbito de la traducción jurídico-económica dentro de los MF (de manera similar a los que ocurre con el contenido científico-técnico, a pesar de que se trate de realidades más universales), los problemas de esta índole están marcados culturalmente de una forma muy profunda. Por tanto, cuando se utilizan dentro de un MF, esta información emula su esencia en el mundo real, pero desde un punto de vista ficticio y localizado en una nueva realidad, lo que puede suponer dificultades conceptuales para afrontar la traslación de estos *realia* ficticios (o *irrealia*).

Anteriormente se han incorporado los conceptos de «traducción informativa» y «traducción instrumental» (Nord, 1997), que son especialmente relevantes en el campo de la traducción jurídica, ya que, en función de cada caso, el posicionamiento de las estrategias de traducción varía sensiblemente. Mientras que, en el mundo real, una mayoría de textos de carácter eminentemente jurídico pueden ubicarse en la modalidad de traducción más descriptiva e informativa (Calvo, 2016), exceptuando posiblemente la traducción de legislación internacional y la traducción de documentos para el consumo internacional, en el caso de la aparición de problemas de tipo jurídico, económico, institucional, etc. en contextos como los MF, el traductor se enfrenta a un proceso que, por su efecto más probable, ha de resultar instrumental (esto es, no debe parecer una traducción en el contexto de recepción, pues esta es una característica necesaria para el éxito de la mayoría de productos culturales, con la excepción de las traducciones comentadas). Por otra parte, la documentación debe basarse prioritariamente en el MF de referencia, si bien posiblemente siga guardando conexiones con el mundo real.

Es necesario, para trasladar eficazmente la información jurídica entre localizaciones socioculturales dispares, que los profesionales tengan en cuenta todos estos componentes y sus posibles ramificaciones sobre las elecciones de equivalentes o las técnicas de traducción que se utilizarán.

Como expone Šarčević, la funcionalidad de un equivalente viene determinada por las consecuencias que tendrá su aplicación ante un tribunal. Esto significa que el efecto jurídico futuro será lo que oriente las decisiones de los traductores, siempre basándose en las posibles interpretaciones que se harán sobre un término trasladado en particular (1997, p. 229). En los MF, el efecto jurídico puede jugar un papel relevante en la realidad propuesta. Por esta razón, Mincke (1991, p. 464) considera que los traductores que desarrollan su labor en esta área enfocan su tarea para resolver tanto problemas lingüísticos como dificultades jurídicas.

Utilizan para esta misión predicciones de los efectos futuros más probables de sus equivalentes basándose en su contenido, los textos jurídicos en los que se usan y las conexiones que existen entre el sistema jurídico de origen y el de llegada, en un proceso que es propio del Derecho comparado (Bestué, 2016).

Por ello, algunos teóricos estiman que la traducción jurídica se centra más en la adaptación de conceptos jurídicos a la matriz jurídica de un contexto sociocultural meta sobre la base de su naturaleza y sus posibles efectos que en la transferencia de términos y la búsqueda de equivalencias relativas de significado (Alcaraz, 2014, p. 24).

Como ocurre con los demás tipos de contenido (que puede ser diegético o extradiegético dentro de un MF) y sus implicaciones para la traducción de contextos especulativos, su inclusión responde a la voluntad de los emisores de reforzar el fundamento teórico de segmentos concretos de sus narraciones, para crear nuevas estructuras sociales, políticas, institucionales, normativas, etc.

En esta sección, la atención se centra sobre los aspectos jurídicos, económicos, institucionales, etc. que pueden aparecer en un MF, relacionados con la plasmación de situaciones en los que estas áreas de conocimiento puedan tener alguna relevancia para la trama, los acontecimientos que se narran o sobre la estructura del MF.

Esta circunstancia puede darse especialmente en el caso de historias distópicas en las que la ley o los sistemas políticos tienen un influjo directo y negativo sobre la población de un MF concreto, como en *1984* de George Orwell (1949) o *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), la obra sobre la que versa el estudio de caso incluido en este trabajo.

En estos casos, la terminología de tipo jurídico (proveniente de la esfera de autores y destinatarios o diseñada *ad hoc*) se utilizará profusamente. Los elementos conceptuales que posean una naturaleza innovadora y que se sitúen en este ámbito ficticio probablemente generarán algún tipo de conexión con las estructuras jurídicas que se ocupan de ellos en la realidad de emisores y receptores, en un contexto de simbiosis entre lo real y lo ficticio en la obra.

Además, se relacionarán con las esferas en las que se aplican en el entorno extradiegético y emplearán una terminología que puede extraerse directamente de estos campos reales o diseñada específicamente para un relato.

En este caso, los componentes neológicos o neosémicos que se utilicen para otorgar unos cimientos jurídicos especulativos al MF replicarán la apariencia que muestran en el entorno de emisores y receptores.

Asimismo, aludirán a conceptos que solo existen en la narración y mostrarán un contenido semántico o una configuración gramatical que tendrán que concordar con las reglas que estos campos poseen dentro de los límites de la narración, aunque aportándoles la apariencia de términos o expresiones que podrían proceder del ámbito jurídico o institucional de la dimensión de emisores y receptores.

Como en el caso de los demás ámbitos de traducción analizados en esta sección, esta circunstancia causará que haya que aplicar estrategias de documentación y traducción provenientes de la disciplina de la traducción temáticamente especializada, especialmente cuando hay una carga semántica identificable, como sucede con el lenguaje científico-técnico.

Todo esto se complementará, además, con los requisitos de la modalidad creativa en la que se diseñe un MF, la temática en la que se centre y las exigencias artísticas de su discurso.

Existe un gran número de dificultades técnicas que pueden afectar al desempeño de la traducción de la información económica, incluso en contextos hipotéticos como los MF narrativos. En estos documentos aparecen comúnmente cifras, unidades monetarias o magnitudes incompatibles entre diferentes entornos culturales que tienen que ser adaptadas funcionalmente (Pizarro, 2010, pp. 80-83).

Debido a la gran variedad de contenido que puede localizarse en estos textos, una de las técnicas de traducción más empleadas (de acuerdo con la definición de Hurtado, 2004) es la modulación, tanto desde el punto de vista estructural como léxico. Mediante esta, se modifica la perspectiva de términos o construcciones específicas, lo que puede ayudar a suplir

problemas de comprensión derivados de la incompatibilidad interlingüística de la estructura de documentos o de leyes comerciales, por ejemplo, todo ello orientado al desempeño de adaptaciones de tipo funcional en el MFM. Otras técnicas usadas asiduamente son la construcción de equivalentes acuñados, ampliaciones lingüísticas y transposiciones (Lobato y Ruiz, 2013, p. 9).

En estos dos últimos subepígrafes, se han expuesto problemas típicamente científico-técnicos y de índole jurídica, económica e institucional. Evidentemente, como se desprende del catálogo de tipos de problemas que se expone en el epígrafe 4.2., estas aproximaciones temáticas son extensibles a cualquier subespecialización dentro de estos macrocampos o también otras especializaciones que puedan surgir y no queden aquí ilustradas en estas dos categorías genéricas. A continuación, se va a presentar la construcción teórica y la operacionalización del concepto de problema de traducción y, en concreto, la subcategoría objeto de este estudio: los problemas de traducción que intervienen en la creación de un MFM.

La dimensión jurídica, económica e institucional de un MF (como se muestra en la categorización de problemas de traducción) puede asociarse a diversos mecanismos creativos y elementos conceptuales que utilizan los constructores de estas estructuras especulativas. Estas esferas pueden pertenecer a los sistemas cultural, económico, político o social que constituyen los MF y, además, los autores pueden emplear nombres propios para designar algunas de estas realidades, que tienen sus requisitos de traducción específicos.

Como pasa con el contenido científico-técnico, se trata de contenido que puede pertenecer al entorno diegético o extradiegético de un MF, circunstancia que tendrá ramificaciones sobre la forma de procesar esta información y, por ejemplo, sobre los procesos de documentación necesarios para llevar a cabo su traslado a una nueva lengua funcionalmente. En el caso de datos puramente diegéticos, también pueden usarse neologismos o neosemas para expresarlos, lo que aumentaría los requisitos de comprensión, documentación, procesamiento y expresión de estos componentes del discurso y del MF en la nueva lengua.

4. PROBLEMAS DE TRADUCCIÓN ASOCIADOS A LA TRASLACIÓN DE MUNDOS FICTICIOS

Los procesos de traslación de las macroestructuras narrativas conocidas como MF plantean una serie de problemas de naturaleza polimorfa a los profesionales que requieren la aplicación de diferentes estrategias de traducción. Como se ha expresado anteriormente, los tres criterios fundamentales que guiaron las reflexiones que condujeron al diseño del sistema de observación de la traducción de MF desde la perspectiva de los problemas de traducción que plantean, son los siguientes:

1. La traducibilidad de los elementos conceptuales y las proposiciones que forman el MF.
2. El impacto de la imbricación en el contexto interno y externo al MF en las opciones de traducción y en la aparición de problemas de traducción.
3. El potencial de evocación que muestran los elementos conceptuales y las proposiciones que forman el MF.

Como ya se ha analizado, estas exigencias se relacionan con el propósito fundamental que guía las decisiones de los traductores a la hora de emprender una tarea de estas características: el mantenimiento del potencial de evocación de los elementos conceptuales utilizados para construir un MF al transferirlo entre lenguas y contextos socioculturales diferentes.

En el epígrafe 4.2., se operacionaliza esta variable en torno a los siguientes atributos cualitativos:

1. ¿Se ha transportado la totalidad de los elementos conceptuales (tanto innovadores como comunes en el contexto de emisores y receptores) que conforman un MFO a una nueva lengua?

2. ¿Se ha trasladado eficientemente el contenido asociado a estos elementos conceptuales en el MFO (vinculado tanto a los significantes como a los significados de estos conceptos) para que puedan cumplir su función en el MFM?
3. ¿Se han expresado los elementos conceptuales y las proposiciones en la nueva lengua de manera que los receptores los comprendan y que se permita así un disfrute narrativo y artístico del MFM?
4. ¿Se ha trasladado la narración vinculada al MFO al nuevo contexto sociocultural de forma que permita tanto contemplar el MFM en su totalidad como disfrutar artísticamente de la obra?

Estas variables plantearán diferentes retos de traducción en torno a estas macroestructuras narrativas, lo que trae consigo la necesidad de emplear una variedad de estrategias de traducción tanto para trasladar eficientemente el contenido del MF y de la narración. Además, se ha de garantizar que las funciones comunicativas pretendidas de estos cosmos personales se cumplan.

Para ampliar la perspectiva de los problemas que puede plantear la transferencia de los MF entre entornos socioculturales, en primer lugar, se estudiará en profundidad la noción de problema desde el punto de vista de los Estudios de Traducción. En segundo lugar, se presentará una categorización de los problemas de traducción que pueden aparecer durante la traducción de MF. Para ello se tomará en consideración su temática, los elementos conceptuales que pueden emplearse para causar su evocación y las modalidades creativas en las que pueden manifestarse estos constructos hipotéticos.

4.1. Definición de problema de traducción

De forma general, el concepto de «problema» en los Estudios de Traducción y en la práctica traslativa es una noción difícil de construir, puesto que no hay un consenso en la literatura existente, se trata de una idea abierta y subjetiva, y aparece con frecuencia de forma solapada o fusionada con otras realidades hasta cierto punto relacionadas como son «dificultad» o «error de traducción».

Para mayor dificultad, la percepción de un fenómeno como problemático es una deducción o incluso una emoción de carácter individual y personal; y, además, suele estar influida por factores también casuísticos como son el contexto o la experiencia. Para poder trabajar de forma sistemática con la noción de «problema», es preciso operacionalizar el concepto y construir su significado en el contexto de estudio para hacerlo objeto empírico de análisis.

Es interesante observar cómo una mayoría de disciplinas científicas y aplicadas se basan en la resolución de problemas específicos. Sin embargo, no abunda la literatura que ayude realmente a despejar la incógnita sobre qué se entiende por «problema» (De la Cova, 2017; Bianco, 2018). Este también puede considerarse el caso de los Estudios de Traducción. Se puede afirmar que la traducción es un proceso cognitivo centrado en la resolución de problemas (es decir, una toma de decisiones del traductor a la hora de dar respuesta a los diferentes retos que plantea un texto traducible). Como se verá, son varios los traductólogos que abordan la resolución de problemas en Traducción y pocos son los que finalmente aportan una operacionalización de este constructo (Núñez y Bolaños-Medina, 2018, p. 283):

Translation as a decision-making process, associated with problem-solving activity has been approached by a relatively large number of scholars (Levy [1967] 1989; Reiss 1981; Wilss 1994; Alves and Gonçalves 2003; Darwish 2008; Prassl 2010) and is still at the core of process-oriented research in translation studies (Alves and Hurtado Albir 2010). In fact, the whole act of translation has been described as a 'problem-solving and decision-making activity' (Alves and Gonçalves 2003, 7) and the relevance of decision-making for translation didactics has been emphasised (Wilss 1994).

De la Cova (2017) se enfrenta a este mismo dilema en su tesis doctoral y construye su propia operacionalización del constructo «problema» en un estudio que analiza el contexto de la localización desde una perspectiva basada en la complejidad traductológica de los diferentes problemas de localización. De su aproximación se desprende que es prácticamente más útil metodológicamente definir la idea de «problema de traducción» por lo que no es que por lo que es. Si bien la presente Tesis Doctoral aborda un contexto muy diferente (contenidos basados en la construcción de MF), el acercamiento de De la Cova es de gran utilidad para sumergirse teóricamente en la noción de «problema» también en este análisis. Cabe resaltar que, mientras que De la Cova (*Ibid.*) identifica todos los principales grupos de problemas distintos y característicos de los contextos de localización sobre un corpus de textos extraídos de aplicaciones en línea, en el presente trabajo no se abordan todos los problemas de traducción posibles que pueden tener cabida en los diferentes soportes y contenidos basados en MF, pues dicha labor sería inabarcable en el contexto de este estudio, si se tiene en cuenta que los MF, como ya se ha explicado, constituyen la esencia de una gran variedad de productos y formatos creativos. Por el contrario, en este trabajo se ha seleccionado un tipo de problema concreto que, de manera transversal, es reconocible en todos los tipos de contenido que se fundamentan en MF.

La aproximación al concepto de «problema» que se hace necesaria para explicar esta propuesta de estudio, por tanto, demanda, en un primer paso, realizar una revisión exhaustiva de las distintas aproximaciones traductológicas a dicha noción que presenta la literatura, hasta llegar a la operacionalización pilotada y validada por De la Cova (*Ibid.*). Desde este punto de partida, es indispensable, a continuación, operacionalizar el concepto *ad hoc*, de manera contextualizada para el objeto de estudio que aquí se ha seleccionado (la traducción MF), con el fin de poder recoger su complejidad, profundidad y naturaleza de la forma más objetivada y transferible posible.

En los Estudios de Traducción, la noción de «problema» suele concurrir, solaparse o mezclarse con otros constructos como las ideas de «dificultad» y de «esfuerzo cognitivo», relacionadas a su vez con la automatización de la solución traductológica, la competencia traductora y experiencia del traductor o error de traducción, entre otros (Nord, 1991; Hurtado, 2004; De la Cova, 2017; Rodríguez, 2017). Ninguno de estos conceptos posee realmente una descripción englobadora o universal establecida en nuestra disciplina, por lo que requieren una aproximación crítica.

Como se ha mencionado con anterioridad, el interés por el concepto «problema de traducción» surge una vez realizado un primer estudio preliminar de la calidad de las traducciones de la obra de Bradbury *Fahrenheit 451*. En dicho trabajo, se identificaron diferentes tipos de incongruencias y errores en las versiones traducidas al español, que englobaban errores ortotipográficos en el texto meta, errores de transferencia básicos entre el texto de origen y el meta; y errores derivados de la deficiente comprensión de elementos complejos en el texto original. Algunos de estos elementos constituían piezas clave en la construcción creativa de este MF. A partir de esta experiencia investigadora, se detectó la necesidad de estudiar con mayor exhaustividad el tipo de problema concreto que resulta de la comprensión de los recursos creativos que requiere la construcción de mundos ficticios. Como explica House, *evaluating the quality of translations presupposes a theory of translation* (1997, p. 7) y, en este caso, una propuesta de traducción de una obra de estas características pasaba por comprender bien tanto el fenómeno de los MF, como la naturaleza de los problemas que lo conforman, como los diferentes enfoques de traducción aplicables.

Como explica Mayoral (2001, p. 114), no existe un «inventario consensuado de problemas y técnicas de resolución» para resolver problemas, partiendo de la base de que no existe consenso sobre esta idea. En esta misma línea, Way (2000) identifica la necesidad de estudiar los problemas de traducción en profundidad para poder sistematizar la toma de decisiones. González-Davies (2004, p. 34; González-Davies y Scott-Tennent, 2005, p. 162), por su parte, explica también la necesidad de encontrar una forma eficaz de detectar los problemas de traducción para así poder resolverlos. En esta propuesta doctoral se funde el interés por conocer la naturaleza de un tipo concreto de problema de traducción con su aplicación para la evaluación de la calidad de traducción desde una perspectiva contrastiva, como se verá más adelante.

Los problemas de traducción pueden estar unidos a componentes muy específicos del discurso (problemas microtextuales) o derivar de las características globales de un contacto entre sistemas lingüísticos y entre culturas diferentes (problemas funcionales, macrotextuales o extratextuales). Por todo ello, los enfoques a la hora de analizar los posibles problemas de traducción son muy diversos, como se desprende también de la tesis de Mastropierro (2016), cuyo enfoque es más lingüístico y estilístico, por ejemplo.

En el trabajo de De la Cova (2017), se operacionaliza la noción de «problema» en torno a dos atributos concretos, que se centran en analizar la profundidad del elemento analizado en su contexto y sus posibilidades de traducción:

Los dos atributos principales, observables, que, tras la revisión de la literatura existente, mayor potencial explicativo plantean para este estudio son: la contextualización del elemento y cómo ello determina la fase de identificación del problema; y la condición de traducibilidad.

Ambos atributos pueden tenerse en cuenta a aplicarse a los propósitos de esta Tesis Doctoral, pues la contextualización del elemento problemático (en este caso, los elementos conceptuales que forman un MFO) y la traducibilidad de cada uno de ellos determina en grado sumo el trabajo presentado a continuación. No obstante, es necesario añadir el factor de la evocación de realidades (tanto diegéticas como extradiegéticas) a los paradigmas de identificación de problemas de traducción vinculados a la construcción de mundos, como se explica en el apartado 4.2.

Sobre la base de estas ideas, es posible establecer qué constituye un problema de traducción referido a los MF en el contexto de esta Tesis Doctoral: se trataría de todas aquellas cuestiones traslativas que plantean exigencias especiales durante el proceso de trasvase de los elementos conceptuales individuales o de proposiciones complejas (tanto desde un prisma diegético como extradiegético) relacionados con la esferas narrativa, argumental y expresiva, unidos a la estructura y la integridad de los MFO en nuevos contextos sociolingüísticos, siempre articulados en torno a los conceptos de «traducibilidad», «contextualización» y «evocación».

A la hora de analizar un recorrido de estudio sobre la noción de «problema», es útil analizar qué nociones se alejan de los tres atributos que aquí se desarrollan.

4.1.1. Problema de traducción y percepción de dificultad

En este apartado, se tratarán aspectos tales como el esfuerzo cognitivo, la capacidad traslativa, la experiencia y los recursos de los traductores, profesionales o en formación, que emprenden cualquier clase de traducción.

Thiel (1975, p. 24) aclara que un problema de traducción aparece en los casos en los que la traslación de un segmento de la lengua de origen exige obligatoriamente un cambio de tipo semántico o formal. Sirén y Hakkarainen coinciden con esta visión y explican que los problemas de traducción se refieren a elementos textuales diversos que no pueden trasladarse sin un proceso de reflexión acerca de ellos (2002, p. 76). En este caso, representarían componentes del discurso que exigen un proceso reflexivo adicional para localizar una equivalencia funcional en la lengua meta para ellos.

Hurtado (2004, p. 286) describe, por su parte, los problemas de traducción como aquellas dificultades que pueden aparecer durante la traslación de un mensaje entre lenguas y contextos socioculturales. Estas cuestiones se valoran en función de la experiencia del traductor, ya sea un estudiante de traducción o un profesional, aunque no se especifican más criterios de clasificación. Para ello, una posible solución es la búsqueda del equilibrio entre lo que un autor pretende expresar y lo que podrían comprender los destinatarios del producto de los procesos traductores.

Esta dificultad se ve exacerbada por el hecho de que, comúnmente, los conocimientos y el acervo no son idénticos en diferentes contextos, tanto desde el prisma cultural como desde otros, como la distancia temporal: *the TT receivers cannot be assumed to possess the same background knowledge as the ST receivers, either because of cultural differences and/or because the text is being translated after a time gap [...]* (Munday, 2016, p. 154).

Mayoral incide en la naturaleza interpretable de los problemas de traducción: «[...] los problemas son percepciones subjetivas y no hechos objetivos». Por tanto, dos traductores pueden no interpretar una misma cuestión traslativa como algo que muestra unas exigencias especiales con respecto al resto del discurso, lo que mantiene el concepto de problema sumido en la indefinición (2001, p. 15).

Esto causa que los profesionales de la traducción se vean obligados a confiar en una mezcla de trabajo, conocimientos e intuición (Sánchez, 2009, p. 233) para afrontar cada

encargo de traducción, concebido, además, como un caso en el que las soluciones que se apliquen en él sean en muchas ocasiones únicas e intransferibles a otros encargos.

Wilss (1982, p. 161) estableció una clasificación de los problemas que podían aparecer durante el desempeño de una traducción en función de las áreas en las que aparecían estos componentes especiales de los discursos. En este caso, este autor utiliza la denominación «dificultades de traducción» (*translation difficulties*, *TD*) para referirse a ellos. Este autor diferenciaba entre las siguientes categorías:

1. «Dificultades de traducción específicas de cada transferencia» (*Transfer-specific translation difficulties*), que se relacionaban con las peculiaridades del contacto entre dos lenguas en un contexto específico.
2. «Dificultades de traducción relacionadas con los traductores» (*Translator specific TD*), que se vinculaban a la formación y las competencias de los profesionales que realizan la transferencia.
3. «Dificultades de traducción específicas de cada tipo de texto» (*Text-type-specific TD*), que se centraban en la clase de textos sujetos a traslación.
4. «Dificultades de traducción específicas de cada texto» (*Single-text-specific TD*), que aludían a las singularidades especiales e intransferibles que mostraba una composición (como puede ser el caso de las narraciones centradas en la creación de un MF).

De esta clasificación, resulta importante distinguir aquellos obstáculos en la traducción que estén vinculados al traductor y, por tanto, son más subjetivos (*translator-specific TD*); y, por otro lado, los obstáculos que pueden observarse en el texto conforme a una serie de parámetros prefijados, con el fin de objetivar dichas observaciones. Desde la perspectiva de este trabajo, se plantea como objetivable este análisis textual desvinculado del factor humano, bajo una serie de condiciones que se irán exponiendo.

Krings (1986, p. 121), a través de estudios cognitivos denominados *think-aloud protocols* (*TAP*), basados en la exposición oral de las reflexiones de los traductores a la hora de realizar una traducción en tiempo real, establece que las dificultades de traducción pueden medirse mediante una serie de indicadores que exponen su naturaleza.

Se trata de los siguientes tipos (Kaplan, 2010, p. 439):

1. Problemas de comprensión.
2. Problemas combinados de comprensión y producción.
3. Problemas de producción puros.

Si bien se emplea la etiqueta «problema», se puede decir que estas tres categorías van alineadas con la capacidad de traducir del propio traductor, lo que, como se verá, para otros autores tiene más que ver con la idea de dificultad (subjetiva) que con una noción objetivada de «problema».

Lörscher, por su parte, presenta las mismas categorías para establecer una gradación personal de lo que denomina también «problemas de traducción» (1991, p. 94), lo que muestra el uso aleatorio que se ha realizado de las diversas etiquetas posibles en la literatura.

Sin embargo, Nord expone, con una argumentación que resulta esencial en este trabajo, que existe una diferencia básica entre los problemas de traducción y las dificultades de traducción, que tienen como base la consideración de las diferentes cuestiones traslativas como objetivas o subjetivas: un problema de traducción puede entenderse como una cuestión que afecta a una tarea de transferencia objetiva (o intersubjetiva) (2005, pp. 166-168), frente a los obstáculos o dificultades subjetivos que unos u otros traductores pueden experimentar. En este caso, los problemas se caracterizarían por cierto grado de universalidad (u objetividad, como también plantea Hurtado, 2004), en el que la visión de los profesionales independientes acerca del nivel de exigencia de una cuestión traslativa específica no afectaría a la clasificación de un elemento concreto como un problema de traducción, sino que los requisitos (de tipo expresivo, documental o de transferencia) serían lo que determine si se trata de una cuestión problemática o no. De nuevo, se aísla la categorización de un elemento como «problema» del posible factor humano, al ser esta una variable más cambiante y difícil de controlar en un contexto de estudio.

Otros autores explican también que una dificultad de traducción representaría una cuestión subjetiva (dependiente de la persona, del traductor) que se relaciona con la perspectiva personal de los profesionales y las circunstancias de su trabajo sobre un encargo determinado (Waddington, 2000, pp. 170-171).

En este caso, la clasificación de una cuestión traslativa como problema (utilizando la terminología de Nord), pertenecería por completo a la dimensión personal de los profesionales

que asumen un encargo, quienes podrán decidir si un aspecto de un discurso resulta exigente desde cualquier prisma. Para esta misma autora, por otra parte, las dificultades de traducción pueden dividirse de la siguiente manera (Nord, 2005, pp. 147-156):

1. «Dificultades específicas del texto» (*Text-specific difficulties*), relacionadas con las particularidades de la tipología textual con la que se trabaja.
2. «Dificultades vinculadas a los traductores» (*Translator-dependent difficulties*), vinculadas a la habilidad traslativa y las competencias especiales de cada profesional.
3. «Dificultades pragmáticas» (*Pragmatic difficulties*), dependientes de la naturaleza y el contenido extratextual, pragmático y cultural de los textos con los que se trabaja.
4. «Dificultades técnicas» (*Technical difficulties*), esto es, las características de la dinámica de trabajo de los traductores, como la investigación y la documentación.

En lo concerniente a la objetividad de la naturaleza de un problema de traducción, Palumbo (2009, p. 13), por el contrario, opta por fusionar de nuevo los factores textuales y los humanos y asegura que un criterio de definición puede basarse en la experiencia traductora de las personas que llevan a cabo trasvases interlingüísticos. En ese caso, un problema dependería de las habilidades, de la formación o de la capacidad para solucionar esta clase de situaciones en un encargo de traducción en cada caso, pero no de la naturaleza del problema en sí. Presas también coincide en que la experiencia de los traductores puede ser el factor determinante en la catalogación de un aspecto de un encargo de traducción como un problema y asimila esta acepción a la idea de dificultad (1996, p. 199).

Como puede verse, en la literatura los conceptos de «problema» y «dificultad» se usan repetidas veces de forma intercambiable o confusa. Sin embargo, como se ha indicado, las premisas de objetivación planteadas por Nord (2005) o Hurtado (2004) y aplicadas, por ejemplo, por De la Cova (2017), son las que de forma más adecuada informan el presente estudio.

4.1.2. Problema de traducción y activación de estrategias complejas de traducción

En esta sección, se abordarán conceptos tales como la automatización de procesos de traducción por parte de los profesionales, y nociones referidas en la literatura existente como

«zonas de intervención» o «puntos ricos» para indicar aquellos elementos de la traducción que requieren de una intervención no automática por parte del traductor, en este sentido adquieren importancia también aspectos tales como los problemas de equivalencia, que a su vez se relacionan con las posibilidades de traducibilidad de un elemento concreto.

Con frecuencia, la literatura vincula la idea de «problema» a la necesidad de que un traductor tenga que activar una estrategia compleja de forma no automatizada. Se trataría, entonces, de componentes que se alejan de los procesos comunes de traslación y que requieren procedimientos adicionales para su traslado, con frecuencia vinculados a la propia competencia experta del traductor. Como explica Robinson (1997, p. 12):

A sensitive and versatile translator will recognize when a given task requires something besides straight "accuracy" (various forms of summary or commentary or adaptation, various kinds of imaginative re-creation), and, if the client has not made these instructions explicit, will confirm this hunch before beginning work.

En esta línea, Enríquez-Raído (2014) vincula la percepción de problema a la identificación de unidades de traducción que requieren la aplicación de estrategias cognitivamente complejas. Citando a González-Davies (2004, p. 14), explica que la clave de lo que sucede en la mente del traductor cuando traduce radica en el proceso de aplicación de soluciones de traducción (estrategias) a cada problema específico (a cada unidad de traducción identificada), lo que, a su vez, se vincula con la idea de competencia de traducción. Así, Enríquez-Raído vincula la noción de «problema de traducción» con la idea de «unidad de traducción», siguiendo a Livbjerg y Mees (2003, p. 129): *any word or phrase in the text, or any aspect of such word or phrase, which is [identified] by any single participant and for which he or she expresses any degree of doubt about its proper translation*. Y en su propio estudio lo define vinculado a la idea de «dificultad» y «armonización», de la siguiente manera: *"Problems" in my study represent those particular source-text items that the research participants explicitly identified as somewhat problematic for translation purposes* (Enríquez-Raído, 2014, p. 12). Adicionalmente, explica que la noción de «problema» está construida por el propio traductor o investigador (*problems are considered here self-constructed or ideosyncratic, Ibid*).

Otros autores también abordan la cuestión de los problemas de traducción desde el punto de vista de la necesidad de realizar un ejercicio de reflexión adicional durante el

traslado de un mensaje a otra lengua. Desde esta perspectiva, los elementos individuales de un discurso de origen suelen interpretarse como dificultades: *when [...] spontaneous and immediate solutions are not found for source-text segments in translation and different strategies are then put into effect to solve them* (Alvstad et al., 2011, p. 328).

Varios autores de PACTE (*Ibid.*, 2011, p. 329) consideran que esta activación de competencias se sustenta en unas herramientas que emplean los traductores para llevar a cabo su función, denominadas «apoyos» que se dividen en dos clases: los primeros son los apoyos internos, es decir, capacidades de tipo intelectual que pueden mostrar un carácter automático o no automático. Los segundos son los apoyos externos, esto es, todas aquellas herramientas y recursos auxiliares que no proceden de la propia mente ni de los recursos intelectuales internos de los profesionales que afrontan una traducción. Como puede verse, como bien intuyen estos autores, la cuestión de la automatización de la solución de traducción depende también de cada traductor en cuestión, por lo que no se consideraría un atributo objetivo ni estable (pues donde un traductor debe pararse a estudiar las posibilidades, otro con mayor experiencia o cualificación o con mejores recursos quizás pueda resolverlo de manera instantánea).

Como se puede observar, en los Estudios de Traducción que abordan la cuestión de la automatización de la toma de decisiones del traductor aparece con frecuencia vinculada a la noción de «problema»; desde esta perspectiva, un problema aparecería cuando (durante el desempeño de sus funciones) los profesionales recurren a apoyos internos no automáticos o necesitan acceder a cualquier fuente de información o herramienta externa. Por ejemplo, Bell (1998) comulga con esta visión de los problemas de traducción como pausas en el proceso natural de trasvase de información entre lenguas y expone que: *a translation problem is some part of the process of transfer, whether deriving from the reception of the source text or the production of the target text, which makes analysis or synthesis non-automatic* (Bell, 1998, p. 188).

Kiraly (1995, p. 105), por su parte, considera que los problemas de traducción son partes del procesamiento de la información durante su traslado a otro contexto sociocultural que exigen un proceso de reflexión para diseñar estrategias especiales para cumplir los propósitos comunicativos de cada componente de esta clase.

La importancia del perfil de los propios profesionales que asumen el trasvase de un mensaje es recalcada también por Lörscher (1991, p. 80), quien asegura que son ellos los

únicos que pueden catalogar un componente específico de un encargo como algo problemático (resaltando de este modo que se trata de una percepción subjetiva e individual, como planteaba Enríquez-Raído, 2014) y no los analistas de tales procedimientos. Asimismo, expone que un problema de traducción es un elemento que aparece cuando el traductor percibe alguna clase impedimento para el eficaz traslado de un elemento entre lenguas (*Ibid.*), una variable que puede ser subjetiva (competencia traductora individual) y objetiva (problemas de traducibilidad o funcionalidad).

Así, la no automatización de las soluciones de traducción remite de nuevo a las posibilidades de traducir un elemento. La traducibilidad es una de las cuestiones principales que tendrán que afrontar los profesionales de la traducción a lo largo de sus encargos y dependerá, como se ha señalado, de una ausencia de equivalencia pura, una variedad de traducciones posibles y funcionales para un mismo elemento o las variaciones dependientes de la contextualización y la funcionalidad traductológicas de dicho elemento.

Con respecto a la profundidad o complejidad de los elementos traducibles, se percibe una evolución en términos traductológicos. Coseriu (1977, p. 234), por ejemplo, desde una visión equivalencista, aseguraba que las tareas de traducción no se ciñen exclusivamente al transporte de elementos lingüísticos, sino que se ven afectadas por factores ajenos a la lengua, pertenecientes al campo de la cultura, que son difícilmente traducibles (en términos de equivalencia pura estática): «solo el lenguaje en su función semiótica [...] puede ser traducido, mientras que no pueden traducirse las ‘realidades extralingüísticas’ que los textos presuponen». Sin embargo, la traducibilidad, tal y como la concebía Coseriu (*Ibid.*), ya ha sido superada, es decir, la noción de «equivalencia ha evolucionado hasta las ideas más flexibles de la «equivalencia dinámica» y la «equivalencia funcional», desde las que se consideran traducibles y procesables todos los elementos que aparecen en un texto, ya sean lingüísticos o extralingüísticos, cuenten con equivalencia cultural o no. El traductor siempre podrá encontrar una forma de procesar y reflejar una determinada referencia en el contexto de destino, especialmente, cuando se contempla que la traducción no se limita a traducir palabras, sino intenciones o mensajes completos, por lo que puede intervenir activamente a la hora de decidir qué matices pueden omitirse, modificarse, adaptarse, explicarse, ampliarse, etc. (en aplicación de las diferentes estrategias de traducción que se manejan profesionalmente).

Sobre esta base, es posible concluir que la solución de un problema de traducción concreto dispone raras veces de una solución unívoca que, asimismo, pueda aplicarse transversalmente a todos los encargos traslativos que contienen un MF, a pesar de que existan tipologías de problemas comunes a muchos de esos proyectos de traducción. Por tanto, el criterio de automaticidad para definir lo que es un problema de traducción no termina de ser útil a la hora de definir la profundidad objetiva de una unidad de traducción. Así, se hace prácticamente imposible que exista un compendio de problemas y de soluciones válidas cerradas para cada tipo de problemas, pues el factor de contextualización y funcionalidad convierte el proceso en puramente hermenéutico e imprevisible de antemano.

Las variables y condicionantes funcionales que afectan a los procesos de traducción son incalculables *a priori* por su número y polimorfismo, y dependen de cada caso. Esta condición ya determina que el traductor se enfrentará necesariamente a esa falta de automatización, puesto que las posibilidades creativas de resolución funcional de la traducción («traducibilidad») son prácticamente infinitas y cambian con el posicionamiento que adopta el traductor ante un determinado proyecto o problema

Algunos autores hacen hincapié en el rol activo del traductor a la hora de procesar la información, como es el caso de Morón (2017), cuando emplea, en un contexto formativo, el concepto de «zona de intervención», entendido como una propuesta de actuación reflexiva y no automática para resolver determinados problemas de traducción. Estas ideas se describen como «elementos del texto origen que se prestan a la toma de acción intencionada por parte del traductor, con fines funcionales» y responden al propósito de «objetivar aquellos puntos [...] que son susceptibles de requerir una intervención del traductor, esto es, en los que el traductor podrá emplear una estrategia o técnica de traducción u otra» (Morón, 2017, pp. 197-203). El concepto tiene utilidad en un contexto de formación de traductores que han de entender las posibilidades que un proceso consciente y reflexivo de traducción les ofrece.

Este componente teórico basado en la capacidad de manipulación del traductor también aparece vinculado con la traducibilidad, circunstancia en la que, como ya se ha indicado, existe más de una opción de traducción para un mismo elemento o una ausencia de equivalencia clara, por lo que los profesionales tendrán que valorar la viabilidad, la idoneidad y la funcionalidad de cada estrategia en concreto y sus efectos en el contexto meta para poder aportar soluciones funcionales ante cada problema de traducción.

Otro concepto interesante en este sentido es la noción de *rich point* («punto rico»). De acuerdo con (PACTE Group, 2011, p. 327) puede definirse de la forma siguiente:

For the purpose of data collection and analysis, the decision was made to focus attention on specific source-text segments that contained "prototypical" translation problems [...], i.e. the most salient, characteristic, and difficult problems in a text. These we refer to as Rich Points.

Siguiendo esta definición, podrían calificarse los problemas de traducción (por ejemplo, en el caso de la traducción de narraciones fundamentadas en la construcción de un MF) como aquellas cuestiones problemáticas que se unen a la tipología de los textos o discursos sujetos a traducción, a la temática de tales composiciones o (acercando este concepto a los MF y las narraciones que los contienen) al género narrativo en el que se ubica una obra en concreto. No obstante, en este constructo planteado por PACTE tampoco se termina de desvincular el atributo de «dificultad» de la idea de «punto rico». Si se entiende que el punto rico es un elemento en el texto origen que presenta una complejidad, una profundidad o un elevado grado de imbricación en el contexto, que el traductor deberá abordar de forma consciente (incluso si es un problema que el traductor ya conoce o le resulta fácil de revolver), entonces este elemento teórico puede complementar adecuadamente el constructo de «problema de traducción» en el seno de la traducción de los MF. En este trabajo, por tanto, la cuestión de la automatización en la traducción, como sucedía con el nivel de dificultad, se resuelve como una cuestión subjetiva y dependiente del factor humano, por lo que, como explica De la Cova (2017, p. 345):

El factor de la automatización de soluciones no se ha considerado determinante en la noción de problema que se propone, puesto que la experiencia del traductor le puede conferir la capacidad de automatizar la solución de un problema que se ha estudiado como tal debido a su complejidad e imbricación con el contenido dado.

4.1.3. Problema de traducción e intención funcional

En este epígrafe, se analiza el atributo relacionado con la evocación de MF y otros aspectos funcionales como la subordinación a la modalidad traductológica, entre otros.

Una primera aproximación general a la noción de «problema» centrada en la intencionalidad del proceso traductor es la ofrecida por Krings, quien describió las estrategias de traducción como tácticas conscientes o potencialmente conscientes para solucionar un problema de traducción (1986, p. 268). A partir de esta premisa, se confirma que las tácticas aplicadas a elementos concretos del traslado de un discurso deben partir de una base sólida, razonada e intencional: la comprensión del concepto de problema de traducción para su procesamiento traductológico.

Los datos presentados a los receptores de un nuevo entorno deberían poseer la capacidad de desempeñar las funciones que los emisores les concedieron inicialmente. Para ello hay que diseñar cuidadosamente el mensaje meta, especialmente en obras artísticas, en las que la referencialidad puede no ser la única meta de los emisores.

De este modo, la búsqueda de la expresión más adecuada para componentes específicos de un discurso no eclipsaría la tarea de conseguir que el contenido de un mensaje goce de comunicabilidad y pueda ser comprendido con todas sus aristas en un nuevo contexto lingüístico a través de, por ejemplo, la evocación de componentes del MF (Gutt, 2000, pp. 68-103).

Las necesidades funcionales de cada texto hacen preciso que los profesionales lleven a cabo un proceso de toma de decisiones conscientes constante que tenga en cuenta factores tales como los objetivos del texto, el tipo de problema, la información que se pretende transmitir y el perfil de los receptores de dichos datos. Actualmente, la calidad en traducción aparece siempre vinculada a un parámetro funcional, pues es el cliente o el éxito en la recepción de la traducción el que determina si una traducción realmente ha cumplido con su cometido comunicativo (Calvo, 2018). Los aspectos funcionales aplicados en el seno de los sistemas de medición de la calidad en traducción pueden ilustrarse a través de los nuevos sistemas de control de la calidad Multilingual Quality Metrics (MQM, por DFKI y QTLaunchPad, 2015) y Dynamic Quality Framework (DQF, por TAUS, 2011/2018a).

En el primer caso, el método DQF fue desarrollado por TAUS (Translation Automation User Society) (Görög, 2014) y ofrece un compendio amplio de herramientas de evaluación de la calidad que pueden aplicarse tanto en el campo de la traducción humana como de la traducción automática. El sistema funciona sobre la base de una tipología de errores mediante la que valora una porción determinada de información (Lommel *et al.*, 2015, p. 27). La tipología de errores contiene cinco categorías: *accuracy*, *country standards*,

language, style y terminology. Cada error es clasificado por los evaluadores en función de su gravedad (*critical, major, minor, neutral*) (cit. Mercader y Sánchez, 2016, p. 175) y, desde la perspectiva de la propuesta, uno de los principales criterios a la hora de determinar si una solución es adecuada o errónea es que la traducción responda funcionalmente a los distintos condicionantes que se le imponen.

Por su parte, el sistema MQM representa un marco para la descripción y la definición operativa de la evaluación de la calidad en traducción. Fue desarrollado por el proyecto QTLaunchPad del Deutsches Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz, financiado por la Unión Europea. Se basa en una categorización jerárquica de errores de traducción que son utilizados en la industria de la traducción y la localización (Lommel *et al.*, 2015, p. 23; Lommel y Melby, 2018). Incluye lo que se denominan «tipos de problemas» (*issue types*) para referirse a los errores en el texto meta; en concreto, contemplan diez categorías: *accuracy, compatibility, design, fluency, internationalization, locale convention, style, terminology, verity y other* (cit. Mercader y Sánchez, 2016, p. 174). Adicionalmente, en el caso de DQF, también se establecen tres niveles de gravedad para cada categoría de error (TAUS, 2018b, en línea). En el nivel denominado «nivel crítico» se vincula al mantenimiento de la funcionalidad de un producto o servicio en un entorno determinado por parte de las estrategias de traducción aplicadas, basándose en criterios tales como los aspectos legales, políticos o de seguridad de cada producto procesado lingüística y culturalmente (*Ibid.*).

Si se revisan estos métodos de evaluación de gran implantación en el sector de los servicios lingüísticos actual, puede afirmarse que no se concibe ya la calidad sin una perspectiva funcional; no existe una evaluación de calidad profesionales según los parámetros actuales que no tome en consideración los aspectos contextuales y funcionales de la traducción⁸.

En este sentido, desde una perspectiva más investigadora, especialmente interesante es también la aplicación de la idea de «función» en los procesos de evaluación de la calidad de la traducción que hacen diversos autores. Colina (2009, p. 240) establece que es necesario evaluar la calidad de las traducciones mediante criterios de calidad individuales basados en conceptos como la función del mensaje y los rasgos del público receptor que se especifican para un encargo de traducción concreto. Con esta visión en mente, la idea de «problema» con

⁸ En torno a estas dos propuestas (MQM y DQF), una señal de transversalidad sobre la idea de lo que se considera un error en traducción es la iniciativa actual de fusionar ambos sistemas de evaluación (Lommel y Melby, 2018), dados los múltiples puntos en común.

la que se trabajará en estas páginas incorpora la funcionalidad desde varios puntos de vista; se incluye el atributo denominado «evocación» como referencia a la intención esencial del mensaje que se desea transmitir; se contempla el atributo «imbricación en el contexto» que, a su vez, responde a todos los condicionantes macro y extratextuales que determinan funcionalmente la traducción y todo ello determina las condiciones de traducibilidad posteriores, que, en la parte contrastiva, permitirán analizar las decisiones de traducción que se adoptaron en las versiones en español de la obra de Bradbury estudiada. Por todo ello, puede decirse que el atributo de la funcionalidad sí es objetivable (se puede deducir de la observación del contexto de la traducción) y puede incorporarse a un estudio sistemático sobre los elementos que componen un texto origen concreto.

4.1.4. Problema de traducción y calidad

Otra noción traductológica frecuentemente vinculada al concepto de «error de traducción», que ya se adelantaba en cierta medida en el epígrafe anterior, es la de «error de traducción». En este subepígrafe, se tratarán ideas como la diferencia entre «error de traducción» y «problema de traducción» y los diferentes sistemas existentes en la actualidad que utilizan la noción de «error de traducción» para la valoración de la calidad en traducción.

El concepto de «error de traducción» se ha tratado desde perspectivas diversas en los Estudios de Traducción: *an error represents any issue you may find with the translated text that either does not correspond to the source or is considered incorrect in the target language* (Burchardt y Lommel, 2014, p. 12). Como se ha visto, *issue* es también el término elegido por el sistema MQM (Lommel y Melby, 2018).

Los iniciales modelos de evaluación contrastiva centrados en la corrección lingüística y los ideales equivalencistas puramente lingüísticos han evolucionado recientemente hacia esquemas de evaluación de la calidad mucho más sofisticados, como se mencionaba anteriormente, que están implantándose de forma rápida en la industria, incluso integrados en determinados programas y herramientas de control de calidad. Desde la perspectiva del DQF (Dynamic Quality Framework), desarrollado por TAUS (Görög, 2014), puede entenderse el error de traducción como cualquier interferencia registrada en su «tipología de errores» (*error typology*). Este catálogo incluye cinco categorías principales en esta estructuración de los errores de traducción (cit. Mercader y Sánchez, 2016, p. 175):

1. «Precisión» (*accuracy*).
2. «Estándares de un país» (*country standards*).
3. «Lengua» (*language*).
4. «Estilo» (*style*).
5. «Terminología» (*terminology*).

Cualquier opción de traducción (*Ibid.*) que entre en conflicto con estas categorías se consideraría un error de traducción y, como se ha adelantado, puede mostrar cuatro niveles de gravedad que oscilan entre «crítico» y «neutral».

En el sistema MQM, diseñado por el proyecto QTLaunchPad del Deutsches Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz (2015), como ya se ha referido, se desarrolla también la noción de «error de traducción», como cualquier interferencia (*issue types*, ya mencionados), que abarcan las siguientes categorías (cit. Mercader y Sánchez, 2016, p. 174):

1. «Precisión» (*accuracy*).
2. «Compatibilidad» (*compatibility*).
3. «Diseño» (*design*).
4. «Fluidez» (*fluency*).
5. «Internacionalización» (*internationalization*).
6. «Convenciones de locales» (*locale conventions*).
7. «Estilo» (*style*).
8. «Terminología» (*terminology*).
9. «Veracidad» (*verity*).
10. «Otros» (*other*).

Asimismo, se identifican tres niveles de gravedad de los errores de traducción: «críticos» (*critical*), «importante» (*major*) y «poco importante» (*minor*) (cit. Mariana *et al.*, 2015, p. 139), también determinados por el impacto funcional del error en la traducción.

O'Brien (2012, p. 62) describe las diferencias y las implicaciones de estos errores en una gran cantidad de campos (incluida la traducción de obras basadas en criterios de

construcción de mundos) y los relaciona con criterios como el «sentido» (*meaning*) y la «usabilidad» (*usability*), concepto claramente funcional que también han explorado Byrne (2006) y De la Cova (2017), en el contexto de la localización.

Los errores de traducción menores son detectables por los usuarios o receptores finales, pero no representan una merma en el significado de un componente del discurso original. Los errores importantes sí tienen una influencia negativa sobre el significado de los elementos originarios, mientras que los errores críticos causan una disrupción tanto en el significado del mensaje meta y, además, perjudican la usabilidad de cualquier producto en el entorno sociolingüístico al que va destinado (*Ibid.*).

Esta concepción de los errores de traducción se debe complementar con una comprensión profunda del texto original y los diferentes problemas que presenta. Esto permite entender no solo el concepto de «error de traducción», sino las circunstancias que pueden causar su aparición en los contextos de llegada. Existen errores de traducción (relacionados con problemas de calidad en los productos meta) que no pueden valorarse sin entender previamente la naturaleza de los elementos originales, su función y su impacto en el discurso original. De este modo, si bien se ha explicado que resulta prácticamente imposible establecer un marco de decisiones específico que establezca itinerarios deductivos cerrados que partan de los problemas de traducción para llegar a sus soluciones ideales, es más sencillo en una mayoría de casos trazar un recorrido deductivo inverso, que vaya desde el error detectado hasta el problema de origen, con el fin de ver si dicho error se ha producido en las fases de comprensión, transferencia, etc. Esto relacionaría las estrategias necesarias para trasladar estos componentes de los discursos de origen con la contextualización y la funcionalidad. El marco unificado MQM/DGF (TAUS, 2018b, en línea) identifica categorías de error clave que generalmente estarán vinculadas a la comprensión de dichos problemas, en concreto sería el caso de la «precisión» (*accuracy*), internacionalización (*internationalization*), «convenciones locales» (*locale conventions*), terminología o, incluso, en algunos casos, «compleción» (*completeness*).

Este tipo de problemas depende del procesamiento adecuado del texto origen en su complejidad, al menos en una primera fase, y se distancian de otro tipo de errores que se generan exclusivamente en la fase de transferencia final, como pueden ser las cuestiones ortotipográficas, estilísticas, etc. en el texto meta.

Mientras que se ha visto cómo los Estudios de Traducción no ofrecen muchas vías para objetivar la noción de traducción, los errores de traducción se han objetivado y sistematizado a través de iniciativas como DQF y MQM u otros proyectos anteriores como el pionero LISA (SDL, 2011, en línea) mediante variables tales como las interferencias de significado y la usabilidad de los productos sujetos a traducción, que pretenden universalizar estos criterios para estructurar científicamente lo que se considera un «error de traducción».

Estos conceptos son relevantes para esta Tesis Doctoral debido a su doble orientación: el análisis de los discursos de origen (MFO) y el estudio contrastivo de las opciones empleadas en los discursos de llegada (MFM), para lo que es necesario, como se ha visto, comprender con exhaustividad del concepto de «problema de traducción» en la fase previa al juicio sobre la calidad de las traducciones resultantes.

En el campo de la traducción de MF, algunos de los «errores de traducción» y las dimensiones estudiadas por el sistema MQM que pueden afectar al traslado de la información relacionada con estos constructos especulativos pueden relacionarse con las categorías relacionadas con la «terminología» (tanto diegética como extradiegética), la «compleción del origen» (*completeness of source*), el contenido vinculado a un *locale* específico, que constituiría un contenido predominante extradiegético (*locale-specific content*) y cualquier elemento relacionado con el contenido tanto del MF en sí como de la narración fusionada con él (referido al registro, el estilo o las cuestiones tipográficas) (cit. Mariana *et al.*, 2015, p. 139).

4.1.5. Clasificaciones de problemas de traducción

Existen diferentes clasificaciones de problemas de traducción en la literatura disponible en los Estudios de Traducción, cada una de ellas fundamentadas en criterios dispares. Nord, en su propuesta, (2005, p. 167) dividió los problemas de traducción en cuatro niveles:

1. El primero de ellos establecía que las cuestiones de traducción con necesidades especiales se localizaban en el plano pragmático del discurso.
2. El segundo se vinculaba a los aspectos traductivos que se relacionaban con las convenciones imperantes en cada entorno sociocultural.

3. El tercero de los niveles de clasificación de problemas de traducción se basaba en criterios lingüísticos, creados por el contacto de las estructuras léxicas y sintácticas de dos lenguas divergentes.
4. Por último, existen los problemas causados por la configuración y la naturaleza específica de los textos de origen y su reflejo en las estrategias de traducción que es necesario aplicar para lograr un texto meta funcional.

Los problemas de traducción, según Nord y como se ha expresado anteriormente, se pueden clasificar en cuatro categorías: problemas concretos que plantea el contenido del texto de origen; problemas determinados por las singularidades de los procesos de traducción implicados en un encargo; problemas que emanan de las características culturales del contexto de llegada; y, por último, cuestiones provocadas por la falta de sincronía de elementos específicos de la cultura de procedencia y la cultura meta (*Ibid.*, p. 170).

PACTE también propone una clasificación de problemas de traducción y presentó un modelo centrado en cinco categorías de análisis (Alvstad *et al.*, 2011, p. 322). Estos paradigmas coinciden en muchos puntos con la propuesta de Nord:

1. Problemas traductivos de tipo lingüístico, centrados en criterios léxico-semánticos y morfosintácticos.
2. Problemas textuales, relacionados con las singularidades de los discursos originarios.
3. Problemas vinculados a las cualidades de los sistemas socioculturales contrapuestos en un encargo de traducción.
4. Problemas relacionados con la comprensión de los datos presentados en los textos de origen.
5. Problemas unidos a aspectos particulares de cada encargo con respecto a los receptores meta y sus necesidades.

Toury (2010, pp. 242-243) también estableció un modelo en tres niveles para estudiar el concepto de «problema de traducción». Consideraba que cada encargo de traducción se subdividía en tres categorías denominadas contextos de discurso relativos a los problemas de

traducción: el primero de ellos («problema1») estaba vinculado a la posibilidad de trasvase global de los componentes de un encargo.

En segundo lugar, el «problema2», relacionado con cada acto de traducción de elementos específicos de un discurso llevado a cabo por un profesional determinado. Estas cuestiones pueden estudiarse de forma contrastiva, esto es, contraponiendo el texto de origen con el texto de llegada y realizando una valoración de la traslación.

Por último, el «problema3» constituye el más complejo de los problemas de traducción según Toury. Como afirma este autor, estos aspectos del trasvase aparecen durante el desempeño del propio acto de traducción. Por ello, pueden considerarse problemas de una naturaleza relacionada con el proceso en sí más que con cuestiones puntuales.

En el caso concreto de la traducción de MF, algunas de las tipologías de problemas de traducción que más frecuentemente podrán encontrar los profesionales que los trasvasan se ubican en los campos de los problemas de tipo pragmática (referidos a la comprensión del discurso original y la inferencias e implicaturas que puedan haber codificado los autores); de tipo lingüístico, especialmente relacionados con la elaboración del discurso de los textos origen, al tratarse predominantemente de obras artísticas; y todos aquellos problemas vinculados a los receptores y a sus singularidades lingüísticas y culturales.

4.2. Categorización de los problemas de traducción asociados a la traslación de mundos ficticios

Una vez que se ha operativizado el concepto de «problema de traducción» y la aplicación de esta noción a la dinámica propia de la transferencia de MF, a continuación se presenta el proceso de construcción teórica la categorización de problemas de traducción que constituye el núcleo de este trabajo doctoral, adaptado al contexto de las obras basadas en MF.

Es necesario recalcar que esta clasificación no pretende ser un compendio universal de los problemas de traducción. Por el contrario, su objetivo es ofrecer un marco de referencia de los diferentes problemas que pueden aparecer para los traductores durante el proceso de trasvase de una narración basada en MF, con el fin de que resulte más sencillo generar un marco adecuado para la toma de decisiones estratégicas en la traducción y se disponga de mejores criterios para evaluar la posible calidad final de las decisiones de traducción en un estudio de calidad contrastivo.

Si bien la categorización resultante de esta investigación se ha compuesto con un afán de exhaustividad y se ha pilotado y evaluado para que pueda ser lo más transferible y replicable posible en otros estudios de esta índole, ha de tenerse en cuenta la naturaleza creativa y, por tanto, abierta de los posibles recursos que puede llegar a desarrollar un autor de este tipo de obras. Si bien se considera que la clasificación aquí presentada cubre probablemente las principales categorías generales relativas a estos recursos narrativos con impacto traductológico, deberá revisarse periódicamente para incluir otros posibles recursos que vayan apareciendo y, también, puede requerir un mayor nivel de especificación o adaptación para que resulte útil al aplicarse a diferentes proyectos y formatos.

Los criterios que se han seguido para seleccionar estos problemas de traducción referidos a los MF son los siguientes:

1. ¿Contribuye el elemento estudiado a crear un valor funcional de evocación (funcionalidad) de cara a la construcción de un MF?

2. ¿Es necesario que se procese traductológicamente de algún modo dicho elemento en el texto meta para que los receptores comprendan eficazmente un MF (traducibilidad)?
3. ¿Las posibles soluciones de traducción dependen del contexto funcional macro o extratextual (traducibilidad, funcionalidad)?
4. ¿Los traductores pueden encontrar más sencillo realizar sus deducciones y comprender las implicaciones traductológicas de sus decisiones si cuentan con una categoría o subcategoría concreta de problema que pueda ayudarles a comprender mejor las implicaciones de un elemento en el texto origen (utilidad y aplicabilidad)?

Los objetivos de esta categorización son, por tanto, descriptivos y explicativos, ya que su misión es exponer los problemas de traducción más comunes que pueden afectar a la labor de los profesionales de la traducción durante el proceso de trasvase de estos constructos narrativos entre lenguas, con el fin de facilitar que se afronten encargos de este tipo con eficiencia. Su voluntad explicativa y operativa subyace también en el hecho de que no se trate de una propuesta totalmente omniabarcante o exhaustiva. Su confección no responde exclusivamente al objetivo de taxonomizar los problemas de traducción relacionados con los MF, si bien lo intenta, sino que pretende aportar aplicaciones prácticas y teóricas para este marco de estudio.

Como consecuencia, se trata de una clasificación abierta y ampliable con potencial de revisión y desarrollo. Asimismo, como se viene señalando, esta clasificación puede ser adaptada para cumplir propósitos específicos relacionados con modalidades creativas, temáticas o configuraciones de MF concretas.

Entre sus metas funcionales se encuentran las siguientes aplicaciones, que pueden situarse tanto en las fases de pretraducción, traducción y postraducción de una obra basada en el diseño de un MF:

1. Formación de traductores: esta propuesta permitirá a los profesionales dedicados a esta labor asimilar conocimientos acerca de la complejidad de estas estructuras narrativas, sus propósitos creativos y referenciales; y la naturaleza divergente de los problemas que pueden aparecer durante el desempeño de esta tarea.
2. Proceso traductor: este modelo puede emplearse o incluso extrapolarse para la comprensión y la observación de las estrategias de traducción utilizadas tanto para la

traslación de los componentes de un MF o de cualquier elemento común localizable en un encargo de traducción en cualquier modalidad creativa o puramente referencial. Asimismo, con él pueden analizarse los rasgos de los procedimientos de comunicación interlingüística en un contexto general.

3. Control de calidad: este modelo de categorización puede emplearse para labores de observación de la funcionalidad de un MF o de sus componentes en el campo profesional de la traducción por parte de individuos u organizaciones de todo tipo durante los procesos de traducción de productos culturales.

4. Estudio de la traslación de MF desde un plano teórico y académico: esta clasificación puede utilizarse en el seno de trabajos o estudios teóricos acerca de la traducción de MF o de cualquier modalidad creativa en cualquier soporte, entre cualesquiera lenguas con el objetivo de obtener datos académicos que puedan redundar en el avance del campo de los Estudios de Traducción.

De manera complementaria, esta categorización se ha ideado con el fin de proporcionar parámetros de estudio que hagan viable la aplicación del modelo de ficha traductológica diseñado para este estudio, que se presentará en las secciones subsiguientes.

La categorización se muestra a continuación de dos maneras: en primer lugar, se expone esta clasificación dividida en secciones y subsecciones de problemas de traducción que afectan a la transferencia de los MF narrativos.

Todos estos componentes serán definidos para que sea posible comprender su naturaleza y su relevancia para el análisis de la traducción de una macroestructura narrativa basada en procedimientos de propios de la Construcción de mundos.

Para llevar a cabo las definiciones de cada una de las categorías y subcategorías de las que se compone este catálogo de problemas de traducción referidos a los MF, se han respetado las premisas seguidas por De la Cova (2017). En especial, resultó provechosa la consulta de la norma ISO (2005), que incide en la exactitud, la concisión y la coherencia como principios para elaborar definiciones eficientes.

La coalescencia de los objetivos de ambos trabajos doctorales ha resultado de gran ayuda en este sentido (si bien cada trabajo está adaptado, no obstante, a áreas temáticas y científicas divergentes). No obstante, también se han contrastado y consultado otras

recomendaciones adicionales para que los propósitos de esta categorización y clasificación se adaptaran por completo a los campos de la Traducción y la Construcción de mundos.

Las definiciones se han diseñado en función de los preceptos de la investigación científica dentro del método científico social: se entiende que las definiciones pueden ser concebidas como operalizaciones que pueden usarse para «su definición operacional, para manejar el concepto a nivel empírico, encontrando elementos concretos, indicadores o las operaciones que permitan medir el concepto en cuestión» (Reguant y Martínez-Olmo, 2014, p. 3).

Existen diferentes clases de definiciones, cada una de ellas con propósitos y aplicaciones diferentes, de acuerdo con Czeżowski (2000, p. 96):

Intralinguistic definitions are sentences about object, while metatheoretical definitions are sentences about words; the former ought to be called real and the latter nominal or, more correctly, verbal [...]. Thus, definitions of both kinds are true sentences within their own language.

En este trabajo (y, más concretamente, en el catálogo presentado a continuación), es posible encontrar definiciones de ambas clases, referidas tanto a objetos o realidades como a términos o conceptos concretos.

De acuerdo con Pepper y Driscoll (2015) y Corning (2014), la definición de conceptos se puede centrar principalmente en el término objeto de estudio, el tipo de concepto que representa y sus singularidades esenciales. Se han seguido estos parámetros para especificar las características de las categorías desarrolladas más adelante.

No obstante, estas definiciones y su aplicación al estudio de MF no se consideran entidades fosilizadas ni inmutables. Las definiciones (dentro de cualquier disciplina científica) sirven para apuntar la existencia de determinados fenómenos y distinguir dichos fenómenos de otros. La observación permite descubrir nuevas características de estos fenómenos, por lo que las definiciones, como la de este trabajo, se mantendrán en un estado de actualización constante derivada de la indagación empírica de los conceptos que exponen (Wallace, 2010, p. 14).

En segundo lugar, se ofrece una categorización operativa que puede ser directamente aplicada para el estudio de la traducción de MF narrativos. En ella, se emplean etiquetas en forma de código para facilitar su identificación: los distintos problemas de traducción se encuentran clasificados mediante códigos que posibilitan su empleo rápido y sencillo con el

objetivo de identificar las diferentes cuestiones problemáticas relativas a la traslación de esta clase de MF.

La categorización operativa (destinada a su uso conjunto con la ficha de análisis traductológico) se ha limitado a tres niveles de clasificación, siendo la tercera de ellas la categoría máxima hacia la que se subdividen los posibles tipos concretos de problemas de traducción relacionados con los MF para facilitar su comprensión teórica y su uso práctico.

De forma excepcional, en el apartado dedicado a la explicación de las figuras retóricas (categoría «Figuras retóricas») que pueden emplearse dentro de una macroestructura especulativa se han utilizado cuatro niveles de clasificación debido al abundante número de elementos que pueden aparecer en un MF procedentes de esta esfera.

El objetivo de esta decisión ha sido desarrollar un marco comparativo operativo para los teóricos y los profesionales que hagan uso de este modelo de estudio de la variedad y la especificidad de los datos relacionados con la clasificación y el estudio de estos componentes del proceso de traducción de las narraciones, relacionados con la construcción de MF.

En estas páginas, se muestran las diferentes clases y subclases de problemas de traducción que pueden afectar a la labor de los profesionales durante un proceso de transferencia de un MF en cualquier de sus formas o modalidades creativas y entre cualquier combinación de lenguas. Como se ha explicado anteriormente, esta clasificación contiene los problemas de traducción que más frecuentemente pueden encontrar los profesionales de manera transversal a lo largo de una gran variedad de obras encaminadas a la construcción de un MF, diseñadas para múltiples modalidades creativas. Los componentes que forman esta categorización se han seleccionado utilizando como base los fundamentos metodológicos y teóricos de la disciplina de estudio conocida como «Construcción de mundos» (analizada anteriormente en este estudio), así como la naturaleza de los diferentes tipos de MF que pueden existir.

Por añadidura, se han usado como cimientos de esta clasificación la observación de una gran cantidad de MF generados en obras narrativas disponibles en la actualidad en una notable variedad de soportes. A lo largo de los últimos años de experiencia investigadora, el autor de esta Tesis Doctoral ha probado diferentes aspectos del sistema de análisis propuesto en este trabajo sobre una amplia variedad de productos culturales en diversas publicaciones con el fin de ir pilotando su validez y transferibilidad entre géneros y modalidades creativas, como, por ejemplo, las siguientes:

- Szymyślik, R. (2015). "La traducción de la ciencia ficción: estudio de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury". *Skopos: Revista Internacional de Traducción e Interpretación* 6, pp. 189-203.
- Szymyślik, R. (2016). "*The Call of Cthulhu*: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature". En M. C. Torezano y Á. García Calderón (Eds.). *Aspects of Specialised Translation*. Tübinga, Alemania: Narr/Francke/Attempto, pp. 113-126.
- Szymyślik, R. (2017). "La traducción de mundos ficticios: análisis del proceso traslativo de elementos lexicogénicos creativos". En A. Bécart, V. Merola y R. López-Campos Bodineau (Eds.). *Current Approaches to Translation and Interpretation Studies*. Sevilla, España: Editorial Bienza, pp. 27-33.
- Szymyślik, R. (2018). "Estudio de la traducción de neologismos en *1984* de George Orwell". *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 34, pp. 1-21.
- Szymyślik, R. (2018). "Estudio de la traducción de neologismos relacionados con la medicina en la literatura de ciencia ficción". *Panace@ XIX* (47), pp. 89-95.
- Szymyślik, R. (2018). "El uso de neologismos en la ciencia ficción y su traducción: el caso de *Ender's Game* de Orson Scott Card". En M. Álvarez Jurado e I. Cobos López (Eds.). *La traducción y la interpretación en contextos especializados: un enfoque multidisciplinar para la transmisión del conocimiento científico*. Granada, España: Editorial Comares, pp. 169-177.
- Szymyślik, R. (2014). "Fobias interactivas: estudio de la inmersión en el terror por medio de los videojuegos y perspectiva traductológica de su disponibilidad en el contexto español". Universidad de Sevilla, España: Seminario "Expresiones Artísticas del Horror".
- Szymyślik, R. (2014). "Análisis de problemas traductológicos en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury". Sevilla, España: XXXII Congreso Internacional de la Asociación Española de Lingüística Aplicada (AESLA).
- Szymyślik, R. (2017). "La traducción de neologismos científico-técnicos en la ciencia ficción: estudio de *Fundación* de Isaac Asimov". Sevilla, España: XXXII Congreso Internacional de la Asociación de Jóvenes Lingüistas.
- Szymyślik, R. (2018). "La lexicogénesis en la traducción literaria: el caso de *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury". Universidad de Córdoba, España: III

Congreso Internacional "Ciencia y Traducción: Puentes Interdisciplinarios y Transmisión del Conocimiento Científico".

- Szymyślik, R. (2018). "La traducción de mundos ficticios: *The Time Machine* de H. G. Wells". Sevilla, España: VIII Congreso de la Sociedad Española de Lenguas Modernas (SELM).

Además, se han realizado observaciones y comprobaciones parciales, aunque sistemáticas y con un método de estudio traductológico empírico, de una gran cantidad de obras basadas en la construcción de MF, además de una parte considerable de la bibliografía de Bradbury. En una primera aproximación, el análisis se centró en la indagación de la neología y la neosemia, pero el conocimiento de dichas obras ha permitido contrastar y completar cada hipótesis que se planteaba en torno a la categorización de problemas de traducción referidos a los MF. Entre otras, se estudiaron las composiciones que se citan a continuación:

- Bradbury, R. (2008). *The Illustrated Man*. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Bradbury, R. (2011). *The Martian Chronicles*. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Card, O. S. (2010). *Ender's Game*. Londres, Reino Unido: Macmillan.
- Clarke, A. C. (2012). *Childhood's End*. Londres, Reino Unido: Hachette UK.
- Dick, P. K. (2007). *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Londres, Reino Unido: Gollancz.
- Dick, P. K. (2012). *Ubik*. Nueva York, Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt.
- Gibson, W. (2000). *Neuromancer*. Londres, Reino Unido: Penguin.
- Herbert, F. (2010). *Dune*. Londres, Reino Unido: Hachette UK.
- Huxley, A. (1998). *Brave New World*. Nueva York, Estados Unidos: Harper Collins.
- Orwell, G. (2013). *1984*. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Stapledon, O. (2011). *Star Maker*. Londres, Reino Unido: Hachette UK.
- Wells, H. G. (2007). *The War of the Worlds*. Nueva York, Estados Unidos: Sterling Publishing.
- Wyndham, J. (2008). *The Day of the Triffids*. Londres, Reino Unido: Penguin.

Dichos pilotajes y estudios previos han permitido ir identificando componentes transversales y comúnmente empleados para llevar a cabo esta tarea creativa y han permitido vislumbrar más claramente cómo se configuran los procesos de creación y traducción de MF.

A continuación, se relacionó toda esta información con los Estudios de Traducción para obtener una clasificación de aspectos problemáticos específicos que pueden afectar proceso de traducción de tales constructos conceptuales y narrativos. Se incidió especialmente en las diferentes cuestiones traductológicas relevantes para este trabajo: la noción de «problema de traducción» y sus implicaciones para la comprensión y la práctica de los procedimientos de intercambio lingüístico.

Asimismo, se aplicaron las ideas procedentes de la Construcción de mundos dentro de obras narrativas para su adaptación a la práctica traductora. Gracias a ello, se ha podido una serie de puntos en los que la transferencia de esta clase de estructuras puede mostrar requisitos especiales para los profesionales. El propósito que dirigió estos esfuerzos fue tanto la voluntad de estudiar los MF traducidos con anterioridad como la preparación de procesos de este tipo en un nivel de pretraducción.

Los elementos diegéticos y extradiegéticos (procedentes de la narración y del contexto externo a ella) utilizados por los autores resultaron ser los formantes básicos de los constructos narrativos denominados MF y se concluyó que su traslación entre lenguas es básica para cumplir los objetivos de estas estructuras creativas en nuevos contextos socioculturales (y la generación del necesario efecto de evocación e inmersión en el mundo propuesto).

También se estudió e incorporó a estas categorizaciones el influjo que pueden tener aspectos delimitados como la modalidad creativa para la que fue concebida una narración delimitada y las posibles limitaciones o exigencias que puede suponer para la transferencia de su contenido entre entornos lingüísticos. Además, como se ha mostrado anteriormente en este trabajo, la variedad temática que puede mostrar una obra en particular se ha tenido en cuenta en la categorización final. Este hecho puede causar que sea necesario aplicar estrategias y técnicas provenientes de diferentes modalidades de traducción para llevar a término funcionalmente un encargo de estas características. Todos estos factores se incluyen en las categorizaciones mostradas a continuación hasta alcanzar la clasificación definitiva utilizada para la sección práctica de este estudio.

4.2.1. Proceso de consolidación de la propuesta de categorización de problemas de traducción relativos a la traducción de mundos ficticios

Durante el proceso de elaboración del catálogo de problemas de traducción vinculados a la construcción de MF, se formularon y revisaron sucesivas clasificaciones preliminares que fueron procesadas, modificadas y subsanadas, a medida que se profundizaba en el estudio y se iban pilotando diferentes aspectos sobre una variedad de *corpora* (Szymyślik, 2015; 2016; 2017; 2018), con el objetivo de adecuar lo máximo posible esta categorización a los propósitos de este estudio.

En concreto, se produjeron tres modelos sucesivos de categorización de problemas traslativos vinculados a los MF antes de establecer una categorización definitiva de estos supuestos de análisis para este estudio. En las siguientes páginas, se presentan las diferentes decisiones que ayudaron a configurar el catálogo final de problemas y el debate de validación cualitativa que rodea a la construcción de este instrumento de investigación.

4.2.1.1. Primera versión de trabajo para la categorización

A continuación, se presenta la clasificación preliminar de los distintos problemas de traducción asociados a la transferencia de MF narrativos, a partir de la que se inició el proceso de elaboración de la categorización definitiva:

1. Figura retórica

1.1. Figura semántica

1.2. Recurrencia semántica

2. Interdependencia narrativa

2.1. Diegética

2.2. Extradiegética

3. Modalidad narrativa

4. Formante conceptual

4.1. Referente novedoso de concepto por su modo de construcción

4.1.1. Neología

4.1.2. Neosemia

4.2. Elemento conceptual

4.2.1. Concepto diegético

4.2.2. Concepto extradiegético

En esta primera categorización, ya se detectaba la mayoría de las categorías generales en las que se subdivide esta clasificación de problemas de traducción de MF: «Figura retórica», «Interdependencia narrativa» o «Modalidad narrativa», por ejemplo. Estas secciones ya muestran claramente los diferentes patrones básicos propios de los MF. Así, inicialmente, se estableció una distinción entre «Formante conceptual» y «Elemento conceptual». La primera sección aludía a los componentes lexico-semánticos novedosos (creados mediante neología y neosemia, como se explica en profundidad más adelante) que permitían alejar los entornos hipotéticos del contexto de emisores y destinatarios, representando muchas veces los referentes de los elementos conceptuales utilizados en una narración. Por otro lado, la segunda sección, «Elemento conceptual», recogía el material conceptual y narrativo general que cimentaba cada composición. Asimismo, establecía una división de estos componentes conceptuales en elementos diegéticos y elementos extradiegéticos, aunque se incluían los mismos datos en ellas debido a que ambos tipos de información podían pertenecer a las mismas esferas del MF. Como se verá, en las primeras clasificaciones se establecieron subcategorías duales diferentes que recogían un mismo fenómeno en su aspecto diegético y en su aspecto extradiegético (es decir, si se trataba de un elemento ficticio o un reflejo en la realidad conocida). Finalmente, se consideró que no era necesario establecer esta distinción, sino que la prioridad radicaba en poder identificar la naturaleza de cada elemento, entendiendo que podía emplearse de manera diegética, extradiegética o incluso se podía hacer un uso ficticio de una realidad conocida, como sucede en algunos casos claros en *Fahrenheit 451* de Bradbury, que se ilustrarán más adelante.

4.2.1.2. Segunda versión de trabajo para la categorización

La siguiente clasificación es el resultado de una revisión exhaustiva, tras haber probado el modelo inicial en varios *corpora* diferentes basados en MF (tanto con respecto a la obra que

se analiza en este trabajo doctoral como con otras obras esencialmente de ciencia ficción), como ya se ha descrito. En esta revisión, se perseguía el doble objetivo de estudiar exhaustivamente los formantes concretos que podían resultar dificultosos y mostrar las necesidades especiales durante un procedimiento traslativo:

1. Figura retórica

1.1. Licencia semántica por sustitución

1.1.1. Tropo metafórico

1.1.2. Tropo metonímico

1.2. Recurrencia semántica

1.2.1. Recurrencia por antonimia

1.2.2. Recurrencia por sinonimia

1.3. Recurrencia fonológica

2. Versificación

3. Interdependencia narrativa

3.1. Diegética

3.2. Extradiegética

4. Modalidad narrativa

5. Recurso gráfico

5.1. Recurso gráfico en obra gráficas

5.2. Recurso gráfico en obra no gráfica

6. Formante conceptual

6.1. Referente novedoso de concepto por su modo de construcción

6.1.1. Neología

6.1.2. Neosemia

6.2. Elemento conceptual

6.2.1. Sistema natural

6.2.2. Sistema social

6.2.4. Sistema cultural

6.2.5. Sistema económico

6.2.6. Sistema político

6.2.3. Formas de comunicación

6.2.7. Ciencia y tecnología

6.2.8. Nombre propio

Tras este proceso de reflexión, cuestionamiento y pilotaje, se realizaron pequeñas modificaciones y se incluyeron nuevos componentes de MF, que podían resultar complejos o problemáticos a la hora de su traslado entre lenguas. Con este propósito, se amplió la categoría definida como «Figura retórica» para que incorporara nuevos recursos expresivos que requieren la activación de estrategias específicas a la hora de trasladar el efecto de los diferentes componentes de un MF.

Además, se estableció una distinción más clara entre «Licencia» y «Recurrencia» dentro de los procedimientos expresivos estudiados en esta categoría, que se explican con detalle más adelante.

Posteriormente, se insertó una nueva categoría, llamada «Versificación», ya que el empleo de esta técnica expresiva en un medio narrativo puede exigir el uso de estrategias de traducción especializadas. Se contempla aquí la versificación no solo como mero recurso literario, sino como medio para construir el MF en su complejidad (por ejemplo, cuando la obra cita diegéticamente versos, canciones, etc. que forman parte de un acervo cultural ficticio; o cuando se apoya en elementos versificados de tipo extradiegético que aportan un andamiaje cultural al MF, en cuyo caso, por ejemplo, el problema de la versificación iría ligado a una posible intertextualidad).

Adicionalmente, se diseñó la categoría «Recurso gráfico» para reflejar los procedimientos gráficos que pueden utilizarse en obras que se basan esencialmente en este recurso para transmitir su información y en aquellas que los utilizan de manera complementaria («Recurso gráfico en obra gráfica» y «Recurso gráfico en obra no gráfica»). Puede tratarse de ilustraciones sobre aspectos concretos de un MF, un mapa de su geografía, símbolos que aparecen en la narración, etc. En las composiciones literarias (por ejemplo), pueden compartir información argumental, narrativa o conceptual con el grueso de la obra. Este factor puede afectar a su recepción por parte del público meta o incluso a su traducción, por lo que debe tomarse en consideración a la hora de afrontar el traslado de un MF entre diferentes culturas.

En esta versión, puede comprobarse cómo ya se aplica la simplificación a la hora de distinguir entre elementos diegéticos y extradiegéticos, como ya se ha explicado.

Por último, esta propuesta de categorización aún conserva el apartado «Formantes conceptuales», que se convertirá finalmente en «Elementos léxico-semánticos novedosos» (último cambio notable en las categorizaciones). Se consideró que esta denominación es más

adecuada y expresa mejor los problemas de traducción a los que se refiere esta sección de la clasificación.

4.2.1.3. Tercera versión de trabajo para la categorización

La tercera versión del catálogo de problemas de traducción relativos a los MF se basó en un cuestionamiento final de las diferentes categorías que englobaba, especialmente en lo referente a las subcategorías de las que constan los niveles superiores de clasificación, para evitar al máximo los solapamientos y fortalecer la coherencia en las relaciones entre los diversos conceptos recogidos.

Las diferentes subcategorías se han organizado siguiendo un patrón conceptual descendente, de modo que cada uno de los elementos recogidos está vinculado con el concepto que aparece en un nivel superior. La configuración final de la categorización reza como sigue:

1. Figura retórica (FigRet)/Figure of speech (FigSpee)

1.1. Licencia semántica (LS)/Semantic license (SL)

1.1.1. Tropo metafórico (TroMeta)/Metaphorical trope (MetaTro)

1.1.2. Tropo metonímico (TroMeto)/Metonymic trope (MetoTro)

1.2. Recurrencia fonológica (RecFon)/Phonologic recurrence (PhonRec)

1.3. Recurrencia semántica (RS)/Semantic recurrence (SR)

1.3.1. Recurrencia semántica por antonimia (RSAnt)/Semantic recurrence through antonymy (SRAnt)

1.3.2. Recurrencia semántica por sinonimia (RSSin)/Semantic recurrence through synonymy (SRSyn)

2. Versificación (Ver)/Versification (Ver)

2.1. Rima

2.2. Métrica

3. Interdependencia narrativa (IN)/Narrative interdependence (NI)

3.1. Interdependencia narrativa diegética (INDi)/Diegetic narrative interdependence (DiNI)

3.1.1. Realidades paralelas

- 3.1.2. Historias alternativas
 - 3.1.3. Obras ficticias dentro de las narraciones
- 3.2. Interdependencia narrativa extradiegética (INXdi)/Non-diegetic narrative interdependence (NDiNI)
 - 3.2.1. Obras unimodales interdependientes
 - 3.2.2. Obras multimodales interdependientes
 - 3.2.3. Serialización
- 4. Modalidad narrativa (ModNar)/Narrative modality (NarMod)
 - 4.1. Obra literaria escrita
 - 4.2. Obra audiovisual
 - 4.3. Obra narrativa gráfica
 - 4.4. Obra digital interactiva
 - 4.5. Multimodalidad
- 5. Recurso gráfico (RG)/Graphical resource (GR)
 - 5.1. Recurso gráfico en obra gráfica (GRG)/Graphical resource in graphical work (GGR)
 - 5.2. Recurso gráfico en obra no gráfica (NRG)/Graphical resource in non-graphical work (NGR)
 - 5.2.1. Ilustración
 - 5.2.2. Mapa
 - 5.2.3. Maquetación
 - 5.2.4. Tipografía:
 - 5.2.4.1. Color de la tipografía
 - 5.2.4.2. Resalte tipográfico
 - 5.2.4.3. Tamaño de la tipografía
- 6. Elemento Conceptual Diegético (ECD)/Diegetic Conceptual Element (DCE) y Elemento Conceptual Extradiegético (ECX)/Non-diegetic Conceptual Element (NCE)
 - 6.1. Ciencia y tecnología (CienTec)/Science and technology (ScienTech)
 - 6.1.1. Armamento.
 - 6.1.2. Astronomía.
 - 6.1.3. Conceptos científico-técnicos innovadores.
 - 6.1.4. Computación.

- 6.1.5. Física.
- 6.1.6. Infraestructuras.
- 6.1.7. Ingeniería.
- 6.1.8. Medicina.
- 6.1.9. Medios de transporte.
- 6.1.10. Matemáticas.
- 6.1.11. Química.
- 6.1.12. Sistemas de comunicación.
- 6.1.13. Otros elementos relacionados con la ciencia y la tecnología.
- 6.2. Forma de comunicación (ForCom)/Form of communication (ForCom)
 - 6.2.1. Lenguas.
 - 6.2.2. Variedades de habla.
 - 6.2.3. Formas de comunicación.
 - 6.2.4. Formas de escritura.
 - 6.2.5. Otros relacionados con las formas de comunicación.
- 6.3. Nombre propio (NomProp)/Proper noun (PropNou)
 - 6.3.1. Nombres propios diegéticos.
 - 6.3.2. Nombres propios extradiegéticos.
 - 6.3.3. Otros nombres propios.
- 6.4. Sistema cultural (SisCult)/Cultural system (CultSys)
 - 6.4.1. Arquitectura.
 - 6.4.2. Escultura.
 - 6.4.3. Literatura.
 - 6.4.4. Música.
 - 6.4.5. Pintura.
 - 6.4.6. Otros elementos relacionados con el sistema cultural.
- 6.5. Sistema económico (SisEco)/Economic system (EcoSys)
 - 6.5.1. Sistema de trabajo.
 - 6.5.2. Actividades y conceptos económicos, monetarios y comerciales.
 - 6.5.3. Otros elementos relacionados con el sistema económico.
- 6.6. Sistema natural (SisNat)/Natural system (NatSys)
 - 6.6.1. Seres inteligentes.

- 6.6.2. Geografía y clima.
- 6.6.3. Fauna.
- 6.6.4. Flora.
- 6.6.5. Otros elementos relacionados con el sistema natural.
- 6.7. Sistema político (SisPol)/Political system (PolSys)
 - 6.7.1. Conceptos políticos e ideológicos.
 - 6.7.2. Defensa y ejército.
 - 6.7.3. Instituciones.
 - 6.7.4. Legislación y normas.
 - 6.7.5. Otros elementos relacionados con el sistema político.
- 6.8. Sistema social (SisSoc)/Social system (SocSys)
 - 6.8.1. Concepciones acerca del género o del sexo.
 - 6.8.2. Rasgos sociales definitorios.
 - 6.8.3. Demografía.
 - 6.8.4. Ética y moral.
 - 6.8.5. Filosofía.
 - 6.8.6. Historia.
 - 6.8.7. Normas de comportamiento, convenciones, estereotipos.
 - 6.8.8. Psicología.
 - 6.8.9. Clases y relaciones sociales.
 - 6.8.10. Religión y mitología.
 - 6.8.11. Otros elementos relacionados con el sistema social.
- 7. Elemento léxico-semántico novedoso (LSN)/Novel lexico-semantic element (NLS)
 - 7.1. Elemento léxico novedoso por neología (LNNeol)/Novel lexical element through neology (NLNeol)
 - 7.1.1. Acuñaición
 - 7.1.2. Abreviación
 - 7.1.3. Afijación
 - 7.1.4. Composición
 - 7.1.5. Préstamo
 - 7.1.6. Sintagmación

7.2. Elemento semántico novedoso por neosemia (SNNeos)/Novel semantic element through neosemy (NSNeos)

7.2.1. Ampliación semántica

7.2.2. Cambio cualitativo

7.2.3. Recontextualización

7.2.4. Restricción semántica

4.2.2. *Categorización consolidada de problemas de traducción vinculados a mundos ficticios*

En la presente sección se incluye la categorización definitiva que se ha utilizado para llevar a cabo este análisis traductológico y que sirve de referencia para el estudio de caso llevado a término posteriormente, que se centra en el MF diseñado en la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

La denominación de cada una de las categorías se incluye tanto en español como inglés para favorecer la transversalidad y la universalidad de su aplicación. A continuación, se procede a exponer y definir cada categoría y subcategorías correspondientes con el fin de ofrecer una descripción detallada que facilite su aplicación.

1. Figura retórica (FigRet)/Figure of speech (FigSpee): una figura retórica se interpreta como «cualquier tipo de [...] manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos» (García Barrientos, 1998, p. 10).

En el caso de los MF, se podrían interpretar como todos aquellos mecanismos dedicados a la expresión de contenido relacionado con los elementos conceptuales que forman estas estructuras narrativas y que se aleje del uso común y referencial del lenguaje.

A pesar de la multiplicidad de sistemas de clasificación de figuras retóricas que ofrece la literatura existente, para este modelo se ha empleado una selección proveniente de la propuesta de García Barrientos (1998), ya que su configuración y contenido se adecuaba más acertadamente para los propósitos de este estudio. Este grupo está integrado por dos tipos principales de recursos: las licencias y las recurrencias.

Las licencias en el estudio del uso expresivo del lenguaje se entienden como «infracciones especialmente admitidas, de las normas lingüísticas», mientras que las

recurrencias se conciben como «el refuerzo de tales normas mediante la repetición periódica de fenómenos equivalentes (de forma que [...] cualquier elemento de la secuencia se puede calcular conociendo sus precedentes)» (*Ibid.*, p. 10).

Dentro de las licencias, el único tipo incluido en esta categoría debido a su interés para el análisis de la traducción de MF son las licencias semánticas. En el caso de las recurrencias, se han incluido, debido a su relevancia para el objetivo de esta clasificación, las recurrencias fónicas y semánticas:

1.1. Licencia semántica (LS)/Semantic license (SL): esta clase de figuras retóricas se corresponden con «fenómenos que constituyen grados de modificación del significado» (Mayoral, 1994, p. 223). Dentro de esta categoría se localizan los tropos, que constituyen modificaciones de significado entre el propio de una palabra, sintagma u oración y otro aplicado a ellos por motivos estéticos o expresivos (Romera, 2013, p. 120):

1.1.1. Tropo metafórico (TroMeta)/Metaphorical trope (MetaTro): estas figuras retóricas causan un cambio de significado que se basa en el procedimiento conocido como metáfora, descrito más abajo:

1.1.1.1. Metáfora: son figuras retóricas que llevan a cabo la ‘traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita’ (Real Academia Española, 2018, en línea).

1.1.1.2. Alegoría: la alegoría está intrínsecamente unida a la metáfora, pues constituye la concatenación de esta clase de figuras de traslado, esto es, se trata de una metáfora continuada (*Ibid.*).

1.1.2. Tropo metonímico (TroMeto)/Metonymic trope (MetoTro): se trata de figuras retóricas que también provocan una transformación de significado, pero esta vez basado en procedimientos correspondientes a la metonimia, de la forma que se desglosa a continuación:

1.1.2.1. Metonimia: este procedimiento se basa en la sustitución o el intercambio de cualidades entre diferentes elementos del discurso, que pueden ocurrir

tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por su obra, el signo por la cosa significada, etc. (Romera, 2013, p. 121).

1.1.2.2. Sinécdoque: representa una variante de la metonimia y se centra en alteraciones que ocurren al «expresar la parte por el todo o el todo por una parte» siguiendo «relaciones de contigüidad» (Ayuso *et al.*, 1990, p. 355).

1.2. Recurrencia fonológica (RecFon)/Phonologic recurrence (PhonRec): esta clase de recursos se interpreta como el empleo de estrategias expresivas similares aplicadas de forma reiterativa relacionadas con la dimensión auditiva de los MF:

1.2.1. Acróstico: esta figura retórica aparece cuando en una composición muestra letras iniciales, medias o finales que forman palabras o frases (Souriau, 1990, p. 34).

1.2.2. Aliteración: se trata de un efecto expresivo que ‘los fonemas producen, por su colocación especial, su reiteración y su contraste’ (Ayuso *et al.*, 1990, p. 18).

1.2.3. Anagrama: se trata de la ‘dislocación de los fonemas o sílabas de una o más palabras para obtener, con nueva agrupación palabras o frases distintas’ (Álvarez, 2012, p. 34).

1.2.4. Onomatopeya: representa el recurso expresivo fundamentado en imitar los sonidos que pueden oírse en la naturaleza y su representación gráfica (*Ibid.*: 273).

1.3. Recurrencia semántica (RS)/Semantic recurrence (SR): se trata de aquellos recursos que introducen ‘palabras que tienen relación por su significado, pertenecen al mismo campo léxico, pero son distintas en cuanto a la forma’ (Arroyo, 2015, p. 64).

Para el estudio de la traducción de MF, son relevantes las recurrencias semánticas que se basan en la antonimia y la sinonimia, pues los autores pueden aludir a los mismos elementos conceptuales expresándolos de forma alternativa, vinculando los mismos conceptos con vocablos diferentes únicamente por su significado idéntico. Esto causa que la comprensión y la indagación de la estructura conceptual de una esfera narrativa especulativa sea básica para comprender estos lazos de significado entre componentes que aparentemente podrían no poseerlos. Así, se garantizará que todos los componentes de un MF puedan llegar a los receptores y que estos puedan concebir y admirar por completo un constructo de esta clase en una nueva lengua:

1.3.1. Recurrencia semántica por antonimia (RSAnt)/Semantic recurrence through antonymy (SRAnt): estas recurrencias se basan en la existencia de la antonimia, esto es, de una ‘relación de oposición que presentan dos palabras en su significado’ (Traill *et al.*, 2005, p. 32). Aquí se localiza el recurso expresivo llamado antítesis:

1.3.1.1. Antítesis: representa la introducción de ‘palabras o frases contrarias [...]’. Se trata de una relación por contraste con el fin de destacar una idea’ (Ayuso *et al.*, 1990, p. 26).

1.3.2. Recurrencia semántica por sinonimia (RSSin)/Semantic recurrence through synonymy (SRSyn): a esta categoría corresponden aquellos recursos expresivos que se basan, por el contrario, en la sinonimia. Este término responde al ‘empleo intencionado de voces de significación idéntica o semejante, para amplificar a reforzar la expresión de un concepto’ (Real Academia Española, 2018, en línea):

1.3.2.1. Sinónimo: como se desprende de la anterior definición, un sinónimo representa un vocablo o expresión que, «respecto de otra, tiene el mismo significado o muy parecido» (*Ibid.*).

2. Versificación (Ver)/Versification (Ver): la versificación representa el ‘conjunto de los fenómenos que definen la especificidad del verso’ (Ducrot y Todorov, 1995, p. 220). Esto significa que está preeminentemente unida a la modalidad creativa de la poesía, pero no es exclusivo de ella y puede tener un influjo muy importante en la traducción de un MF. Está compuesto principalmente por los dos elementos recogidos a continuación, la rima y la métrica:

2.1. Rima: se trata del componente de los versos que representa afinidades de tipo sonoro entre diferentes versos de una composición, centradas en fonemas o vocales (Ayuso *et al.*, 1990, p. 240).

2.2. Métrica: se trata de la disciplina de la modalidad poética que ‘trata de la medida o estructura de los versos, de sus clases y de las distintas combinaciones que con ellos pueden formarse’ (Real Academia Española, 2018, en línea).

3. Interdependencia narrativa (IN)/Narrative interdependence (NI): la interdependencia narrativa es una cualidad artística que muestran determinadas obras (tanto multimodales como unimodales) en las que la trama o algunos de sus fragmentos concretos no se limitan a una única composición.

La totalidad de una narración se compartimenta en diferentes creaciones y es necesario acceder a los datos que contienen todas ellas para asimilar una historia por completo en todas sus ramificaciones.

Desde el punto de vista de las estrategias de traducción, los equivalentes empleados para transferir un elemento conceptual de cualquier tipo a otra lengua en el seno de una obra que muestra interdependencia narrativa con otras creaciones deberían mantenerse invariables para perpetuar la conexión que muestran en el entorno sociocultural de origen. Esta circunstancia se puede dar a un nivel diegético (dentro de una trama) o extradiegético (fuera de una historia):

3.1. Interdependencia narrativa diegética (INDi)/Diegetic narrative interdependence (DiNI): los nexos entre diferentes narraciones dentro de una misma historia pueden deberse a diversas estrategias argumentales, entre las que destacan las siguientes:

3.1.1. Realidades paralelas: en este caso, la trama que expone una obra se desarrolla en diferentes planos de existencia simultáneamente. Estas pueden entrar en contacto entre sí o permanecer independientes, aunque su exposición siempre será relevante para comprender la trama totalmente.

3.1.2. Historias alternativas: las narraciones y las tramas pueden relatar esencialmente los mismos hechos y acontecimientos, pero desde otra perspectiva o con unos resultados o consecuencias totalmente diferentes, aunque siempre estarán vinculados al argumento que le sirve de origen.

3.1.3. Obras ficticias dentro de las narraciones: en determinadas narraciones, pueden existir obras ficticias dentro de la propia ficción, que pueden contener datos

importantes para entender todo lo sucedido de manera global en lo referente a un MF o a la historia relacionada con él. No obstante, por decisión de los autores, estos datos no se muestran insertados en la trama principal.

3.2. Interdependencia narrativa extradiegética (INXdi)/Non-diegetic narrative interdependence (NdiNI): se trata de la categoría que engloba los vínculos narrativos que existen a nivel externo a la historia que muestra las composiciones basadas en la creación de MF.

Esto significa que en esta categoría se incluyen historias que se subdividen en diferentes partes que aparecen en obras independientes, pero que poseen algún tipo de vínculo con otras composiciones, bien de tipo argumental o porque están localizadas en el mismo universo ficticio.

En este caso, es posible hablar de una macrohistoria que puede estar compuesta por diferentes microhistorias autoconclusivas, que pueden comprenderse tanto de forma individual sin perder datos, pero que, si se unen, contribuyen de forma sinérgica a la construcción de una narración mayor. Esta circunstancia narrativa es frecuente en la actualidad debido al avance de los medios de comunicación y la diseminación de la televisión e Internet y de la industria del entretenimiento en su conjunto. Como explica Denson (2014, p. 66), se trata de una forma de presentación de contenido argumental de tipo no diegético y que frecuentemente causa una interrupción en el seno de la narración. Asimismo, según Hagedorn, esta estrategia posee unas aplicaciones, desde el punto de vista de la proyección comercial del producto cultural, pues ayuda a generar una adherencia al producto por parte de los receptores (1995, p. 5). Puede darse tres casos en los que tenga lugar esta circunstancia creativa:

3.2.1. Obras unimodales interdependientes: en este caso se habla de microhistorias que aparecen en obras que comparten el mismo soporte creativo.

3.2.2. Obras multimodales interdependientes: en esta categoría aparecen narraciones relacionadas entre sí que se materializan haciendo uso de soportes creativos diferentes, cada uno con sus propias singularidades, limitaciones y posibilidades discursivas y artísticas, muy vinculado a la transmedialidad (estudiada anteriormente en esta Tesis Doctoral).

3.2.3. Serialización: este apartado está reservado a las obras que se concibieron deliberadamente para mostrar una narración de forma fragmentada. Cada una de sus partes constituye una narración independiente, pero es necesario acceder a todas ellas para asimilar por completo toda la información referida a una historia o un entorno ficticio especulativo específico. Un ejemplo interesante de este recurso creativo es el concepto de *novelized story cycle*, en el que diferentes relatos se interconectan dentro de una nueva novela sobre unos cimientos argumentales, una modalidad narrativa cultivada asiduamente por Bradbury (Eller y Touponce, 2004, p. 440), por ejemplo, en *The Martian Chronicles* (*Crónicas marcianas*), y por otros autores de fantasía como Andrzej Sapkowski en su obra *Ostatnie życzenie* (*El último deseo*, 1993).

4. Modalidad narrativa (ModNar)/Narrative modality (NarMod): las diferentes modalidades narrativas (materializadas en los diversos productos culturales que se emplean más asiduamente para construir MF narrativos) tienen una influencia crucial, como se ha visto en las secciones anteriores. Los tipos de soporte creativo en los que aparecen constructos narrativos especulativos vinculados a la construcción de mundos con mayor frecuencia son los siguientes:

4.1. Obra literaria escrita: el MF se plasma en una obra que se basa en el empleo de recursos textuales escritos con propósitos estéticos y artísticos como herramienta narrativa básica.

4.2. Obra audiovisual: los constructos narrativos hipotéticos emplean la imagen, el sonido y el texto como fundamentos para la transmisión a los espectadores de los elementos conceptuales que conforman estas nuevas realidades ficticias. Sus subtipos más comunes son las series y películas.

4.3. Obra narrativa gráfica: en este caso, los componentes de los universos personales de los autores se plasman principalmente a través de procedimientos gráficos y pictóricos, apoyados por un soporte textual escrito. Sus subtipos más comunes son el cómic y la novela gráfica.

4.4. Obra digital interactiva: aquí se localizan las composiciones que requieren un soporte digital para su ejecución y que se muestran a los receptores mediante canales sonoros, visuales y textuales y que, además, poseen un componente de interactividad y que permiten a

los destinatarios realizar decisiones en lo concerniente al desarrollo de la trama o a la exploración de un MF.

4.5. Multimodalidad: las fronteras del MF sobrepasan los límites de una obra desarrollada en una única modalidad creativa. Para comprender absolutamente todos los elementos conceptuales aplicados a un constructo narrativo, es necesario asimilar la información proporcionada en las diferentes composiciones que contribuyen a su formación. Se relaciona con la interdependencia narrativa extradiegética (que ocurre en el plano externo a una historia).

5. Recurso gráfico (RG)/Graphical resource (GR): esta categoría alude a los mecanismos gráficos que se emplean para materializar un MF. Se divide en dos categorías:

5.1. Recurso gráfico en obra gráfica (GRG)/Graphical Resource in graphical work (GGR): alude a los casos en los que la modalidad creativa utiliza recursos gráficos de forma común, tales como la narrativa gráfica o los videojuegos, que tiene siempre una influencia sobre las estrategias de traducción.

5.2. Recurso gráfico en obra no gráfica (NRG)/Graphical resource in non-graphical work (NGR): en algunas ocasiones, las obras que no utilizan un soporte gráfico o pictórico para transmitir la información que contienen a los receptores (preeminentemente las obras literarias escritas, aunque no exclusivamente) utilizan estas herramientas adicionales de manera puntual.

Estas composiciones incorporan elementos gráficos para complementar o completar el contenido referido a una historia o a un entorno narrativo especulativo en particular, para matizar, completar los datos textuales o mostrar otros nuevos y complementarios. Algunos ejemplos de estas herramientas gráficas presentes en obras no gráficas pueden agruparse en las siguientes categorías:

5.2.1. Ilustración: aquí pueden incluirse todo tipo de imágenes, representaciones gráficas de personajes o de cualquier componente de una historia o un constructo narrativo especulativo que apoyen o que añadan datos a la información textual o de cualquier otra índole que se muestra en la obra.

5.2.2. Mapa: se trata de representaciones gráficas de lugares que se mencionan durante el desarrollo de la trama referidas a algún elemento del MF (o del propio MF en su conjunto) que pueden ser relevantes para la comprensión de alguno o de todos los segmentos de una composición.

5.2.3. Maquetación: en este grupo se incluye cualquier clase de distribución alternativa del texto que posee una obra de esta clase que pueda tener un impacto sobre su recepción por parte del público o que posea contenido conceptual, semántico o semiótico por sí mismo.

5.2.4. Tipografía: este apartado se refiere al empleo de recursos tipográficos que se alejen de la mera presentación gráfica del mensaje que compone una narración y que, como en el caso de la maquetación del texto en su conjunto, transmita datos conceptuales, semánticos o semióticos. Estos recursos pueden dividirse en tres subtipos:

5.2.4.1. Color de la tipografía: el uso de una tipografía de diferentes colores puede utilizarse para destacar secciones del texto o para aludir a un cambio de perspectiva dentro de la narración que no quedaría totalmente clara de una manera simplemente textual o narrativa. Puede citarse el ejemplo emblemático de *Die unendliche Geschichte (La Historia Interminable)* (Ende, 1979).

5.2.4.2. Resalte tipográfico: esta categoría engloba todos aquellos recursos que permiten que los destinatarios centren su atención en palabras, sintagmas u oraciones completas. Pueden citarse mecanismos comunes en esta categoría, como la cursiva, la negrita o el subrayado, que pueden aportar contenido pragmático a determinados pasajes.

5.2.4.3. Tamaño de la tipografía: el uso de un tamaño de letra polimorfo puede usarse con el mismo objetivo: atraer la atención de los receptores y que se centren en aspectos del texto que podrían pasar desapercibidos si no se emplean estas herramientas, a pesar de su importancia para la comprensión de la trama o de la percepción del MF en su totalidad.

6. Elemento Conceptual Diegético (ECD)/Diegetic Conceptual Element (DCE) y Elemento Conceptual Extradiegético (ECX)/Non-diegetic Conceptual Element (NCE): esta clasificación deriva de un profundo proceso de reflexión acerca de los formantes más comunes de los MF y del estudio de numerosos ejemplos de esta clase de macroestructuras narrativas.

Como se ha explicado en la sección correspondiente a la evolución de esta propuesta de categorización, los elementos conceptuales que utilizan los autores pueden provenir del contexto externo a sus narraciones o estar unidos exclusiva e inextricablemente a su cosmos personal. Como este contenido puede aludir a las mismas subcategorías temáticas, se ha decidido utilizar la misma clasificación de subtipos tanto para el material conceptual diegético como para el extradiegético, con el fin de evitar duplicidades dentro de esta categoría.

Asimismo, procede de la observación de numerosos ejemplos de narraciones en las que se genera un constructo de esta clase y de la consulta de diferentes guías que ofrecen directrices creativas para autores de composiciones centradas en los procedimientos de construcción de mundos. Entre ellas destaca la obra *Fantasy Worldbuilding Questions*, creada por Wrede (2018, en línea) y publicada por la organización Science Fiction & Fantasy Writers of America (SFWA). Se trata de un guía que se fundamenta en un enfoque englobador para la construcción de MF, principalmente en los campos temáticos de la fantasía y la ciencia ficción, aunque es extrapolable a cualquier género, temática o movimiento artístico.

Esta hoja de ruta para la creación de constructos especulativos está basada en el planteamiento de preguntas acerca de la narración o del MF que se desarrolla en ella, referidas a los diversos componentes que pueden mostrar estas macroestructuras narrativas. Las más relevantes son aquellas relativas al mundo presentado en sí y sus aspectos tanto físicos como históricos y naturales y las singularidades de sus habitantes, entre otras particularidades.

Otras fuentes consultadas (además de todas aquellas mostradas en la sección de este trabajo dedicada al estudio teórico de la construcción de mundos y de los MF) y que muestran un elevado interés para la comprensión de los diferentes tipos de elementos conceptuales que pueden mostrar los MF narrativos son las siguientes:

1. *How to Write Science Fiction and Fantasy* (Card, 1990).
2. *7 Deadly Sins of Worldbuilding* (Anders, 2013, en línea).
3. *Berley's Top 10 World-Building Tips for Sci Fi or Fantasy* (Kerr, 2013, en línea).
4. *Tips on World Building for Writers: How to Make Your Imaginary World Real* (Sambuchino, 2014, en línea).
5. *Speculative Fiction: World-building Techniques You Need to Know* (Johnson, 2015, en línea).
6. *Methods of World Building* (WhyNotEdit 2017, en línea).

7. *Ultimate Guide to World-Building* (Bradshaw, 2018, en línea).

8. *Fantasy Worldbuilding Questions* (Wrede 2018, en línea).

Como se ha indicado con anterioridad en esta sección, en esta categoría se incluyen los elementos conceptuales diegéticos (esto es, aquellos que existen únicamente en el marco de referencia creado por los autores para construir componentes específicos de su MF o la macroestructura en su totalidad). Por su parte, también están reflejados aquí los componentes extradiegéticos, es decir, todo aquel material teórico que proviene del contexto que ocupan emisores y receptores, y que se usa para otorgar solidez temática a la narración y al propio entorno especulativo.

Se trata de contenido teórico que puede mostrar una apariencia meramente narrativa y conceptual que contribuye a la consolidación de los MF dentro de una composición. Sin embargo, es posible que un elemento de esta clase posea una representación lingüística sólida en una obra, tanto desde el punto de vista léxico o semántico. Este punto se tratará en las secciones siguiente dedicadas a la neología (que representa la creación de nuevas palabras) y la neosemia (que supone la aportación de nuevos significados a palabras preexistentes). Las diferentes subcategorías que comprende esta categoría son las siguientes:

6.1. Ciencia y tecnología (CienTec)/Science and technology (ScienTech): esta primera categoría abarca todos aquellos elementos conceptuales utilizados por los autores para otorgar un sustrato especializado a sus MF. Estos datos pueden relacionarse con cualquier campo de la científico-técnico, tanto existente como especulativo. Algunos de los subcampos principales en los que puede localizarse esta información asiduamente en una narración basada en la construcción de mundos son los siguientes:

6.1.1. Armamento.

6.1.2. Astronomía.

6.1.3. Conceptos científico-técnicos innovadores.

6.1.4. Computación.

6.1.5. Física.

6.1.6. Infraestructuras.

6.1.7. Ingeniería.

- 6.1.8. Medicina.
- 6.1.9. Medios de transporte.
- 6.1.10. Matemáticas.
- 6.1.11. Química.
- 6.1.12. Sistemas de comunicación.
- 6.1.13. Otros elementos relacionados con la ciencia y la tecnología.

6.2. Forma de comunicación (ForCom)/Form of communication (ForCom): en esta categoría se incluyen aquellos conceptos que pueden estar relacionados con los métodos de comunicación que existen entre los individuos que pueblan un MF en particular, pertenezcan estos a especies que se pueden encontrar en el entorno de autores y destinatarios o a otras puramente hipotéticas y narrativas. Los diferentes subtipos de este apartado abarcan desde los lenguajes ficticios que pueden mostrar las narraciones adscritas a la Construcción de mundos (Peterson, 2015) a los sistemas biológicos de comunicación de las especies presentadas en cualquier composición de esta clase:

- 6.2.1. Lenguas.
- 6.2.2. Variedades de habla (acentos, rasgos lingüísticos, dialectos, habla idiosincrásica, jergas, etc.).
- 6.2.3. Formas de comunicación (biológicas, mecánicas, etc.).
- 6.2.4. Formas de escritura.
- 6.2.5. Otros relacionados con las formas de comunicación.

6.3. Nombre propio (NomProp)/Proper noun (PropNou): esta categoría incluye todas aquellas denominaciones utilizadas en el MF de una narración para aludir a realidades o entidades (personajes, instituciones, localizaciones, etc.) presentes en ella, tanto diegéticas como extradiegéticas y con carga semántica o no (lo que tiene un impacto directo sobre su traducción). Existen múltiples trabajos sobre la traducción de los nombres propios y puede citarse autores como Nord (2003). Pueden aludir a los siguientes componentes de un discurso artístico:

- 6.3.1. Nombres propios diegéticos.

6.3.2. Nombres propios extradiegéticos.

6.3.3. Otros nombres propios.

6.4. Sistema cultural (SisCult)/Cultural system (CultSys): esta categoría engloba todos aquellos aspectos culturales o artísticos que pueden haber sido vinculados a un MF narrativo, que pueden estar basados en las realidades afines procedentes del entorno de sus emisores y receptores o ser totalmente innovadores. Las principales subclases de este tipo de conceptos pueden ser las siguientes:

6.4.1. Arquitectura.

6.4.2. Escultura.

6.4.3. Literatura.

6.4.4. Música.

6.4.5. Pintura.

6.4.6. Entretenimiento

6.4.7. Otros elementos relacionados con el sistema cultural.

6.5. Sistema económico (SisEco)/Economic system (EcoSys): este grupo contiene ejemplos de contenido económico, comercial, financiero y de modos de subsistencia y producción que pueden insertarse en las narraciones desde el enclave ocupado por los autores y destinatarios de un MF concreto o diseñarse específicamente para una narración:

6.5.1. Sistema de trabajo.

6.5.2. Actividades y conceptos económicos, monetarios y comerciales.

6.5.3. Otros elementos relacionados con el sistema económico.

6.6. Sistema natural (SisNat)/Natural system (NatSys): en esta categoría se agrupan ejemplos de aquellos elementos conceptuales (especulativos o no) que guardan relación con la naturaleza o sus multiformes componentes plasmados en las narraciones basadas en el diseño de un MF:

6.6.1. Seres inteligentes.

6.6.2. Geografía y clima.

6.6.3. Fauna.

6.6.4. Flora.

6.6.5. Otros elementos relacionados con el sistema natural.

6.7. Sistema político (SisPol)/Political system (PolSys): en esta categoría se incluyen ejemplos de los diferentes modos políticos, las diversas formas de gobierno y las ideologías que las inspiran que pueden encontrarse en los MF y en las narraciones que les dan forma:

6.7.1. Conceptos políticos e ideológicos.

6.7.2. Defensa y ejército.

6.7.3. Instituciones.

6.7.4. Legislación y normas.

6.7.5. Sistema educativo y formativo.

6.7.6. Otros elementos relacionados con el sistema político.

6.8. Sistema social (SisSoc)/Social system (SocSys): en este apartado aparecen ejemplos de los elementos conceptuales que pueden relacionarse con las características de las sociedades representadas en las narraciones destinadas a la construcción de un MF, tanto desde una perspectiva concreta como centrada en civilizaciones completas:

6.8.1. Concepciones acerca del género o del sexo.

6.8.2. Rasgos sociales definitorios.

6.8.3. Demografía.

6.8.4. Ética y moral.

6.8.5. Filosofía.

6.8.6. Historia.

6.8.7. Normas de comportamiento, convenciones, estereotipos.

6.8.8. Psicología.

6.8.9. Clases y relaciones sociales.

6.8.10. Religión y mitología.

6.8.11. Otros elementos relacionados con el sistema social.

7. Elemento léxico-semántico novedoso (LSN)/Novel lexico-semantic element (NLS): esta categoría recoge todos los procesos involucrados en la creación de nuevos componentes de tipo léxico o semántico que los autores introducen en la lengua que utilizan para expresar contenido diseñado *ad hoc* para su MF.

Esta sección categoría de la anteriormente denominada «Formantes conceptuales». Se sustituyó su denominación para aclarar el contenido que incorpora y los componentes de los MF a los que se refiere esta sección. En este apartado se incluyen los diversos tipos de mecanismos que conducen a la producción de la nueva selección léxica y semántica que los autores diseñan para alejar su cosmos personal del entorno de emisores y destinatarios.

Se trata de algunos de los procesos más relevantes para la construcción de mundos, pues constituye un recurso para alejarse lingüísticamente del contexto de emisores y receptores y para manifestar verbalmente determinados elementos conceptuales dentro del discurso que se expone a los destinatarios de un entorno narrativo especulativo.

Esta categoría se subdivide, de cara a su análisis exhaustivo, en una subcategoría dedicada a la indagación de las formas de creación de elementos léxicos novedosos (denominados neologismos) y una relacionada con el estudio de la producción de elementos semánticos innovadores (llamados neosemas):

7.1. Elemento léxico novedoso por neología (LNNeol)/Novel lexical element through neology (NLNeol): uno de los componentes fundamentales de las narraciones e historias que tienen como objeto la construcción de mundos son los neologismos.

Un neologismo representa un ‘vocablo, acepción o giro nuevo en una lengua’ (Real Academia Español, 2018, en línea). Corresponde a una voz de nueva creación (Pikabea Torrano, 2008, p. 158) que, en el caso de las obras que construyen un MF, responde a un proceso de distanciamiento cognitivo del contexto de emisores y receptores. El proceso mediante el que se crean elementos léxicos innovadores se denomina lexicogénesis y corresponde al término que designa el origen o la creación de palabras (Miller, 2004, p. 10). Se trata del fenómeno de construcción de vocablos nuevos para cumplir determinados objetivos, que en el contexto de los MF pueden relacionarse con funciones expresivas, narrativas o estéticas. La «lexicogénesis creativa» ha sido estudiada en múltiples publicaciones y trabajos de investigación realizados por el autor de este trabajo doctoral

(Szymyślik, 2017, por ejemplo). De acuerdo con Stockwell, los neologismos son un mecanismo que posee un interés notable para la construcción de MF debido a su potencialidad de materialización de elementos conceptuales innovadores de forma lingüística, ampliando de esta manera el repertorio léxico que posee una lengua en un contexto especulativo específico. En palabras de este autor: *neologisms bring into fictional, hypothetical or virtual existence new objects or processes, and thus they effect a shift in the perception of the world to which they are attached* (2014, p. 139). Los neologismos narrativos actúan como puntos de partida del extrañamiento y la alteridad que se puede concebir en una composición basada en los MF, pues constituyen el germen de las referencias imaginarias sobre la base del lenguaje conocido por los autores (Csicsery-Ronay, 2011, pp. 24-36). Los tipos principales de creación de neologismos aplicados a la construcción de mundos son los siguientes:

7.1.1. Acuñación: de acuerdo con la Real Academia Española, «acuñar» consiste en ‘dar forma a expresiones o conceptos’ (2018, en línea). Por tanto, aplicando esta noción a la construcción de mundos, se trataría del diseño de voces o expresiones nuevas (esto es, de neologismos) para utilizarlas en una narración.

7.1.2. Abreviación: corresponde a la reducción gráfica de vocablos o expresiones con propósitos de ahorrar tiempo o espacio (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, en línea). Dentro de la abreviación, se localizan los siguientes subtipos:

7.1.2.1. Acortamiento: se trata del ‘procedimiento de abreviación que consiste en eliminar las sílabas finales de una palabra para crear otra nueva’ (*Ibid.*).

7.1.2.2. Acronimia: este proceso se basa en la ‘formación de neologismos, especialmente técnicos o científicos, a partir de la integración de las letras iniciales o de los segmentos iniciales o finales de un sintagma nominal o verbal’ (Traill *et al.*, 2005, p. 17).

7.1.2.3. Siglación: consiste en la ‘combinación formada por las letras correspondientes a una sigla que se escribe en minúscula porque se ha lexicalizado’ (Centro Virtual Cervantes, 2018, en línea).

7.1.2.4. Símbolo: se trata de productos de la abreviación que poseen una naturaleza científico-técnica y se componen de signos no alfabetizables (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, en línea).

7.1.3. Afijación: este proceso se fundamenta en la aplicación de afijos, es decir, morfemas (entendidos como una ‘unidad mínima de significado’) que alteran el ‘significado o las propiedades gramaticales de la base a la que se adjunta’ (Real Academia Española, 2018, en línea). Se subdivide en los siguientes procedimientos:

7.1.3.1. Prefijación: procedimiento de formación de palabras que consiste en la ‘formación de palabras mediante el cual un afijo antecede a un lexema’, esto es, a un ‘morfema portador de significado’ (Traill *et al.*, 2005, pp. 134-182).

7.1.3.2. Sufijación: en este caso, la creación de palabras se produce mediante la aportación afijos detrás de la base de una palabra (Real Academia Española, 2018, en línea).

7.1.3.3. Infijación: se trata del proceso mediante el que se insertan infijos en una palabra o expresión, esto es, de afijos que aparecen ‘en el interior de la raíz’ de una palabra (Traill, Vigueras y Baez, 2005, p. 119).

7.1.4. Composición: se trata del ‘proceso de formación de palabras mediante el cual se unen dos o más lexemas’ (*Ibid.*, p. 59), entendiendo por lexema una ‘unidad mínima con significado léxico que no presenta morfemas gramaticales’ (Real Academia Española, 2018, en línea).

7.1.5. Préstamo: es el procedimiento neológico mediante el que se introducen palabras de otras lenguas a la selección léxica de una lengua (*Ibid.*).

7.1.6. Sintagmación: es el proceso a través del cual surge un ‘neologismo formado a partir de una estructura sintáctica que adquiere un nuevo significado y se convierte en una unidad léxica nueva’ (Centro Virtual Cervantes, 2018, en línea).

7.2. Elemento semántico novedoso por neosemia (SNNeos)/Novel semantic element through neosemy (NSNeos): la neosemia consiste en la modificación de nuevo contenido en elementos léxicos preexistentes en la lengua utilizada en una obra narrativa (Munat, 2015, pp. 96-99).

Los productos de la neosemia son los neosemas (*neosemes* en inglés) que, en el entorno creativo, pueden corresponderse con significados inventados para palabras comunes (Porto, 2007, p. 213).

Se trata de un fenómeno que se produce naturalmente en cualquier lengua debido a las diferencias de uso de una determinada selección léxica a causa del paso del tiempo.

No obstante, en el campo concreto de las composiciones basadas en la construcción de mundos representa un cambio de significado llevado a cabo de forma intencionada en una creación que edifica un MF con objetivos concretos de tipo expresivo, estético o narrativo.

Los neosemas representan *semantic shifts of words and sentences that remain familiar in structure and appearance, but have been appropriated by imaginary new social conditions to mean something new* (Csicsery-Ronay, 2011, pp. 28-33). Los procedimientos utilizados más asiduamente para este propósito en el contexto de los MF narrativos son los siguientes:

7.2.1. Ampliación semántica: también denominada *broadening*, consiste en aumentar el significado de una palabra, de manera que conserve sus acepciones comunes, pero también pase a poseer otras nuevas (Giovanelli *et al.*, 2015, p. 200).

7.2.2. Cambio cualitativo: denominado en la lengua inglesa *quality shifts*, representan un cambio en las connotaciones de una voz o expresión, que pueden ser elevadas o degeneradas en función de las metas narrativas de los autores (Stockwell, 2014, pp. 111-112).

7.2.3. Recontextualización: se trata de las adaptaciones que realizan los autores de MF para ubicar palabras o expresiones comunes dentro de sus narraciones con unas funciones concretas. Como expresa Stockwell, un procedimiento así se produce cuando las peculiaridades del «mundo textual» afectan al campo semántico de una palabra (Stockwell, 2014, p. 112).

7.2.4. Restricción semántica: se trata del proceso, también denominado *specialising* o *narrowing*, que consiste en conceder a un vocablo o expresión un significado más específico (Giovanelli *et al.*, 2015, p. 200).

A continuación, se presenta una versión de esta categorización de los problemas de traducción de MF que puede visualizarse de una manera sencilla, con el objetivo de identificar claramente los problemas que aparecen en los MF mayor frecuencia, identificados mediante códigos y reducidos a los tipos y subtipos más relevantes e inclusivos (categorías principales de primer grado y subcategorías y segundo grado, que pueden completarse cuando el estudio

así lo requiera con las subcategorías de tercer grado más específicas que se incluyen en el epígrafe 4.2.1.3.):

1. Figura retórica (FigRet)/Figure of speech (FigSpee)
 - 1.1. Licencia semántica (LS)/Semantic license (SL)
 - 1.1.1. Tropo metafórico (TroMeta)/Metaphorical trope (MetaTro)
 - 1.1.2. Tropo metonímico (TroMeto)/Metonymic trope (MetoTro)
 - 1.2. Recurrencia fonológica (RecFon)/Phonologic recurrence (PhonRec)
 - 1.3. Recurrencia semántica (RS)/Semantic recurrence (SR)
 - 1.3.1. Recurrencia semántica por antonimia (RSAnt)/Semantic recurrence through antonymy (SRAnt)
 - 1.3.2. Recurrencia semántica por sinonimia (RSSin)/Semantic recurrence through synonymy (SRSyn)
2. Versificación (Ver)/Versification (Ver)
3. Interdependencia narrativa (IN)/Narrative interdependence (NI)
 - 3.1. Interdependencia narrativa diegética (INDi)/Diegetic narrative interdependence (DiNI)
 - 3.2. Interdependencia narrativa extradiegética (INXdi)/Non-diegetic narrative interdependence (NDiNI)
4. Modalidad narrativa (ModNar)/Narrative modality (NarMod)
5. Recurso gráfico (RG)/Graphical resource (GR)
 - 5.1. Recurso gráfico en obra gráfica (GRG)/Graphical resource in graphical work (GGR)
 - 5.2. Recurso gráfico en obra no gráfica (NRG)/Graphical resource in non-graphical work (NGR)
6. Elemento Conceptual Diegético (ECD)/Diegetic Conceptual Element (DCE) y Elemento Conceptual Extradiegético (ECX)/Non-diegetic Conceptual Element (NCE)
 - 6.1. Ciencia y tecnología (CienTec)/Science and technology (ScienTech)
 - 6.2. Forma de comunicación (ForCom)/Form of communication (ForCom)
 - 6.3. Nombre propio (NomProp)/Proper noun (PropNou)
 - 6.4. Sistema cultural (SisCult)/Cultural system (CultSys)
 - 6.5. Sistema económico (SisEco)/Economic system (EcoSys)
 - 6.6. Sistema natural (SisNat)/Natural system (NatSys)
 - 6.7. Sistema político (SisPol)/Political system (PolSys)
 - 6.8. Sistema social (SisSoc)/Social system (SocSys)
7. Elemento léxico-semántico novedoso (LSN)/Novel lexico-semantic element (NLS)
 - 7.1. Elemento léxico novedoso por neología (LNNeol)/Novel lexical element through neology (NLNeol)
 - 7.2. Elemento semántico novedoso por neosemia (SNNeos)/Novel semantic element through neosemy (NSNeos)

Figura 5. Categorización consolidada de problemas de traducción vinculados a los MF.

PARTE B: ESTUDIO EMPÍRICO

*Thoughts shape reality. This universe is only one of an infinite number.
Worlds without end.*

Marvel Studios, *Doctor Strange* (2016).

5. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL ESTUDIO EMPÍRICO

En las secciones anteriores se expuso el propósito fundamental de este trabajo: observar los problemas de traducción vinculados a la traducción de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que sirven de base para los MF narrativos entre diferentes contextos socioculturales.

El objetivo de la revisión del estado de la cuestión era vislumbrar y estudiar el repertorio de las posibles estrategias aplicables a su traducción haciendo uso de un enfoque multidisciplinar y multimodal. Dicha aproximación teórica revierte en esta parte del trabajo en el diseño de un instrumento de estudio que permite la aplicación transversal de la categorización de problemas en varios contextos de estudio y, en concreto, en el marco de esta tesis se aplica a la obra *Fahrenheit 451* de Bradbury.

La aproximación metodológica y práctica se divide en los siguientes subepígrafes dentro de esta quinta sección de la Tesis Doctoral, relacionados con los aspectos internos referidos a la metodología general seguida en este trabajo:

5.1. Métodos de investigación de base cualitativa

En las siguientes páginas, se ubican las coordenadas metodológicas de esta Tesis Doctoral (de base cualitativa) y se explica el posicionamiento metodológico aplicado. Como premisa de partida y de acuerdo con Williams y Chesterman, es posible establecer que, en el caso de este trabajo, se trata de una investigación no experimental, de naturaleza empírica. Este tipo de investigación se fundamenta en la búsqueda de información innovadora que proceda de la observación de datos y su procesamiento sistemático, con el fin de proponer, confirmar o negar hipótesis (2002, p. 58).

Teniendo en cuenta que el objetivo de este trabajo representa una investigación de tipo descriptivo e interpretativo, no es posible determinar conexiones entre variables diferentes

(como suele suceder en las investigaciones experimentales). En este caso, no es procedente plantear hipótesis bivariantes, sino estudiar la naturaleza e incidencia de las diferentes variables de estudio en el contexto aquí elegido. Así, cada una de las categorías que se incluyen en el modelo de análisis empírico constituye un foco de estudio descriptivo para entender cómo se construye un MF y cómo debe traducirse de forma efectiva. De acuerdo con Colás y Buendía (1998), las investigaciones cualitativas descriptivas no plantean este tipo de hipótesis de contrastación, sino que se basan en el planteamiento de preguntas de investigación y el establecimiento de unos objetivos de investigación que muestren una naturaleza univariante. Robson (2002, p. 59) establece que las preguntas de investigación presentan los siguientes usos:

1. Permiten definir el proyecto, pues resumen el objeto de una investigación.
2. Establece límites y facilita centrar la atención en las cuestiones esenciales de una investigación.
3. Permite concentrar la atención y el esfuerzo en tareas como la documentación, la extracción de datos, la elección de la metodología o el análisis de información.
4. Establece los puntos que garantizan el éxito de los estudios por medio de las respuestas a las preguntas de investigación.

En este sentido, la misión de este trabajo gira en torno al siguiente objetivo de investigación, como ya se ha referido: estudiar los problemas de traducción vinculados a los MF.

Uno de los ejes principales que guían esta investigación es la necesidad de establecer una alineación constante entre los objetivos que debería perseguir este trabajo, los métodos específicos que se utilizan para obtener los datos y extraer conclusiones sobre ellos que respeten los parámetros esenciales de esta investigación.

De forma específica, el objetivo de este trabajo, como se ha expuesto anteriormente, es el estudio de los problemas de traducción que pueden aparecer durante la transferencia de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que configuran un MF de naturaleza narrativa y artística.

Para ello, se ha realizado una revisión exhaustiva de la literatura relevante; un análisis *bottom-up* (Chesterman, 2006; Morón, 2016) del corpus seleccionado de Bradbury; una

anotación, codificación y categorización de los elementos de interés para este estudio; un análisis de la aplicación de diferentes estrategias aplicadas a las traducciones existentes en español de la obra investigada.

El sistema de estudio es analítico: en un primer momento (antes de comenzar el proceso), se establecen una serie de parámetros de estudio para observar el objeto de la investigación (Böhm, 2004, p. 271). El investigador extraerá conclusiones basándose en su criterio (no aleatorio, sino sujeto a la sistematización) y utilizando sus conocimientos y los enfoques que se adaptan a su estilo investigador, lo que determinará notablemente la configuración de los resultados (Merriam, 1995, p. 53).

Según Robson (2002, p. 348), un trabajo de estas características puede encuadrarse entre las investigaciones de corte exploratorio: su misión es la identificación (y la categorización) de los problemas que aparecen durante la traducción de obras narrativas basadas en la construcción de mundos, cuyo resultado son los MF.

Dentro del clásico y esencial «Mapa de Estudios de Traducción» planteado por Holmes en 1972 (reproducido en Toury, 1995, p. 10), este trabajo también puede identificarse como una propuesta descriptiva, que se centra en un aspecto procesual, pues analiza tanto la fase de consideración del original por parte de los traductores como la calidad del proceso final de transferencia (en la parte más contrastiva). Por otra parte, la investigación puede también entenderse como centrada en un producto, al menos en su primera fase, en lo que respecta al estudio y mejor conocimiento de un tipo de contenido concreto. Este mapa se reproduce a continuación, tal y como aparece en Munday (2016, p. 17):

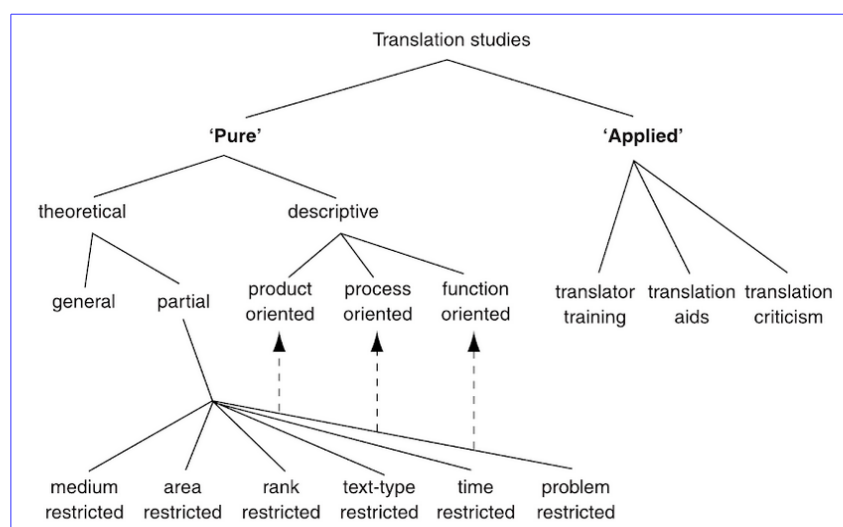


Figura 6. Mapa de Estudios de Traducción (Holmes, 1972, en Munday, 2016, p. 17).

Por otra parte, también muestra características que pueden interpretarse de manera aplicada, ya que las conclusiones, la categorización y el modelo de observación traductora a través de fichas analíticas presentado en esta investigación pueden tener diversas aplicaciones tanto académicas como profesionales. Así, se espera que puedan servir tanto para favorecer la formación de traductores como para brindarles un apoyo durante su práctica profesional. Asimismo, favorece el diseño de mecanismos que permitan llevar a término una valoración de traducciones desde un prisma descriptivo dentro de los límites de acción de estos diferentes sistemas.

Para entender con mayor claridad en qué consiste el paradigma cualitativo de investigación, las diferentes vertientes de la investigación son comúnmente clasificadas en lo que se denominan «paradigmas». A pesar de que se trata de un término que, en las esferas investigadoras, posee diferentes interpretaciones, puede resumirse como el conjunto básico de creencias o posicionamientos que guía la acción investigadora, como expresa Guba (1990, p. 17). Además, Guba (*Ibid.*, p. 18) propone los criterios que pueden usarse para establecer el funcionamiento de los diferentes paradigmas disponibles para la investigación. Basa su propuesta en tres variables principales:

1. La variable ontológica (¿cuál es la naturaleza de lo cognoscible o cuál es la naturaleza de la realidad?).
2. La variable epistemológica (¿cómo se relaciona el individuo con lo que puede conocer?).
3. La variable metodológica (¿cómo puede el individuo descubrir lo que se puede conocer?).

Por su parte, Grotjahn establece una categorización de paradigmas que suele citarse con frecuencia en diversas investigaciones de Traducción (Calvo, 2009; Morón, 2009; Cerezo, 2012; Huertas, 2013; De la Cova, 2017, entre otros). Se fundamenta en la inclusión de tres parámetros principales relativos al conocimiento y la investigación científica (Grotjahn, 1987, pp. 55-56):

1. La exploración de determinadas esferas y componentes de la realidad perceptible de forma general para elaborar hipótesis.
2. La recopilación de información empírica para la comprobación de estas hipótesis.
3. La aplicación de teóricas con propósitos como el diagnóstico o la modificación de fenómenos concretos.

Este autor distingue entre formas puras y mixtas de paradigmas de investigación (que, a su vez, incorporan subtipos adicionales), como se expone a continuación (*Ibid.*, pp. 59-60). Las formas puras de los paradigmas son las siguientes:

1. Paradigma exploratorio-interpretativo. Muestran las siguientes características:

- Diseño no experimental.
- Datos cualitativos.
- Análisis interpretativo.

2. Analítico-nomológico:

- Diseño experimental o cuasiexperimental.
- Datos cuantitativos.
- Análisis estadístico.

Por su parte, las formas mixtas de investigación engloban las siguientes clases y subtipos:

3. Experimental-cualitativo-interpretativo:

- Diseño experimental o cuasiexperimental.
- Datos cualitativos.
- Análisis interpretativo.

4. Experimental-cualitativo-estadístico:

- Diseño experimental o cuasiexperimental.
- Análisis cualitativo.
- Análisis estadístico.

5. Exploratorio-cualitativo-estadístico:

- Diseño no experimental.
- Datos cualitativos.
- Análisis estadístico.

6. Exploratorio-cualitativo-estadístico:

- Diseño no experimental.
- Datos cuantitativos.
- Análisis estadístico.

7. Exploratorio-cuantitativo-interpretativo:

- Diseño no experimental.
- Datos cuantitativos.
- Análisis interpretativo.

8. Experimental-cuantitativo-interpretativo:

- Experimental o cuasiexperimental.
- Datos cuantitativos.
- Análisis interpretativo.

Grotjahn establece estas diferencias en torno a la investigación científica (1987, pp. 59-60). Su categorización completa puede verse claramente en el siguiente diagrama:

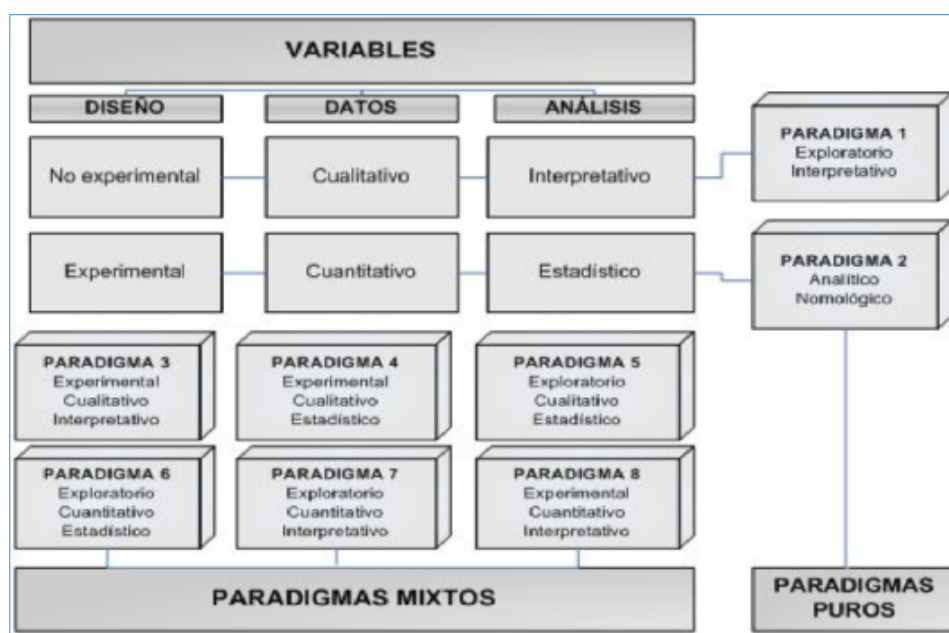


Figura 7. Esquema de las vertientes de investigación de Grotjahn (1987, pp. 59-60), adaptado por Morón (2009).

De acuerdo con la clasificación de Grotjahn (1987), se puede afirmar que el método que se utiliza para obtener los datos necesarios para este trabajo es cualitativo, puesto que el sistema diseñado en esta investigación proporciona información con un carácter cualitativo y no cuantificable ampliamente al no fundamentarse únicamente en datos numéricos o cuantitativos.

Por consiguiente, el procesamiento de estos datos es interpretativo y, en la sección final de contrastación de problemas de traducción específicos con sus posibles soluciones, es de naturaleza crítica.

En resumen, esta investigación se basa en el Paradigma 1 propuesto por Grotjahn, ya que se trata de una investigación puramente interpretativa. El diseño de los instrumentos de investigación se realiza con un objetivo no experimental, los datos que se obtienen muestran una naturaleza únicamente de tipo cualitativo y el análisis que se realiza sobre ellos es de índole interpretativa.

Como conclusión, como se ha expresado anteriormente, en esta investigación el dato que se utiliza es cualitativo y no numérico. Este hecho deriva de las características y la naturaleza que muestran las indagaciones realizadas en el seno de este estudio, esto es, el

análisis de la traducción de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que conforman un MF narrativo, basado en un concepto complejo como es el problema de traducción, que es observable en su profundidad y contextualización, más que en su frecuencia.

Las nociones que dirigen las acciones de análisis son cualitativas, lo que provoca que el afán de este trabajo sea interpretativo y que no se pretenda universalizar o llevar a cabo una generalización de los resultados, si bien son representativos de la obra de Bradbury sujeta a análisis.

Como explican Pita y Pértega (2002), las principales diferencias que muestra la investigación cualitativa con respecto a los rasgos de las investigaciones cuantitativas se caracterizan por las siguientes singularidades:

1. Se basa en estudiar datos desde una perspectiva fenomenológica.
2. Carece de control en su análisis de corte naturista.
3. Puede mostrar subjetividad.
4. Se extraen conclusiones a raíz de los datos obtenidos.
5. Sus enfoques son exploratorios, descriptivos e inductivos.
6. Se basa principalmente en la observación del proceso.
7. Los datos muestran una gran cantidad de información.
8. Sus resultados, con frecuencia, no se pueden generalizar.
9. Su perspectiva es holista.
10. Se basa en la disección de una realidad dinámica.

Como contraste con los estudios cualitativos, Pita y Pértega (2002) consideran que la investigación típicamente cuantitativa muestra las siguientes atribuciones, que se alejan en buena medida de los objetivos de este trabajo:

1. Sus suposiciones se basan en la inducción.
2. La información es estudiada en entornos controlados.
3. Sus resultados muestran objetividad.
4. Sus conclusiones trascienden el dominio de los datos manejados.
5. Sus procesos tienen un carácter confirmatorio, deductivo e inferencial.

6. Su misión última es el análisis de los resultados.
7. Los datos son reproducibles y firmes.
8. Sus conclusiones son generalizables.
9. Su perspectiva es particularista.
10. Sus estudios se centran en una realidad estática.

En palabras de Silverman (2015, p. 61), la perspectiva cualitativa se caracteriza, en contraste con la cuantitativa, por el hecho siguiente: *researchers usually need to explore the 'field' in depth before they can start to speculate about what elements are most relevant and how they must be related*. De este modo, se puede afirmar que, en muchas ocasiones, es necesaria la profundización descriptiva y cualitativa antes de poder planificar una investigación cuantitativa que persiga resultados más universales.

En este sentido, Glaser y Strauss (1967) exponen que, en las investigaciones cualitativas, se prefiere la investigación basada en la inducción, esto es, fundamentada en la obtención de datos que proporcionen una hipótesis en vez de la validación de hipótesis planteadas previamente a la recopilación de datos.

Halfpenny (1979, p. 799) señala otras diferencias esenciales entre los métodos de investigación cuantitativos y cualitativos: mientras que los cuantitativos se basan en criterios fijos, objetivos, carentes de valores, los cualitativos muestran una metodología flexible, más inclinada posiblemente a la subjetividad de la visión de los investigadores y los valores que puede poseer a nivel personal. Asimismo, las técnicas y los enfoques empleados difieren notablemente: el sistema cuantitativo se basa comúnmente en acciones basadas en el modelo de encuesta u otros métodos de cuantificación y está destinado a la valoración de hipótesis de una manera abstracta y *a priori*. Por su parte, el modelo cualitativo se centra más en los estudios de caso y los aborda de una manera especulativa y fundamentada en datos, sobre los que posteriormente se enuncian hipótesis (*Ibid.*).

En este sentido, cabe aclarar que el uso de etiquetas «cualitativo» y «cuantitativo», en el contexto de la metodología general de la Investigación, genera no poca confusión, ya que, como se desprende de los esquemas de Grotjahn (1987) ya citados, puede aplicarse al tipo de dato que se recoge (numérico o no), pero también a la aproximación paradigmática que se trate, es decir, en términos generales, si se realiza una investigación con afán descriptivo-interpretativo o con afán de universalidad. Así, puede darse el caso de que una investigación

de paradigma cualitativo maneje datos cuantitativos. La diferencia radica en el uso e interpretación que se hará de esos datos (Calvo, 2010). En este caso, se trata de una investigación de paradigma cualitativo que además maneja datos igualmente cualitativos.

La investigación cualitativa muestra una serie de dificultades intrínsecas que se relacionan con la ausencia, por ejemplo, de un método universal para llevarlas a cabo. Como expresa Robson (2002, p. 460), la principal dificultad es la extracción de una cantidad excesiva de datos, que perjudica su análisis posterior. Asimismo, estos procesos no cuentan con un catálogo claro y universalmente aceptado de convenciones metodológicas para el análisis. El hecho de que estas metodologías estén menos asentadas no merma la necesidad de realizar la investigación de forma rigurosa. Dos conceptos clave vinculados a la calidad investigadora son la «validez» y la «fiabilidad» (que serán estudiados más adelante en este epígrafe), que se entienden de forma diferente según se trate de estudios cuantitativos o cualitativos.

La validez, de acuerdo con Hammersley (1990, p. 57), se relaciona con la intensidad con la que un supuesto representa la realidad a la que se refiere, esto es, se vincula con la verdad. Por su parte, la fiabilidad (*Ibid.*), se refiere al hecho de que las investigaciones se realicen de una forma tan exhaustiva y consistente que los investigadores externos o el propio investigador original en situaciones diferentes puedan obtener datos similares y que estos datos puedan utilizarse de la misma manera con posterioridad (Robson, 2002, p. 93; Silverman, 2015, p. 65).

No obstante, existe una serie de condicionantes para la aplicación de estas ideas a los trabajos de investigación cualitativos. De acuerdo con Merriam (1998, pp. 201-207), es necesario ampliar estas nociones para garantizar el rigor y la coherencia en las indagaciones de esta clase: los paradigmas que se deberían utilizar para alcanzar una naturaleza fidedigna en este contexto son la «validez interna», la «fiabilidad» y la «validez externa».

El primero de ellos, la validez interna, se vincula con el grado en el que los resultados obtenidos durante una investigación cualitativa pueden contrastarse con la realidad, aunque el contexto externo a la propia indagación también puede ser interpretado por parte de su autor o de investigadores externos (*Ibid.*, p. 202).

Un elemento relevante para la investigación cualitativa es la persecución de la calidad y el rigor en la investigación en cada una de las indagaciones que se realizan. Se vincula a la exhaustividad en cada trabajo, la descripción, la identificación y la justificación de los pasos

seguidos durante su desempeño, la presentación de errores cometidos y subsanados, por ejemplo. También, se tiene en cuenta aspectos como reconocer la imposibilidad de generalizar los resultados obtenidos, al tratarse de estudio observacionales de caso. Todos estos criterios han guiado el desarrollo de este trabajo.

La fiabilidad, por su parte, se explica mediante el grado en el que los resultados extraídos en una investigación pueden ser replicados por otros investigadores en otros estudios empíricos. Esta idea, no obstante, encaja mejor con los enfoques cuantitativos, mientras que, en los análisis cualitativos, la cuestión más importante radica en cotejar los datos con los resultados y averiguar si son coherentes, en vez del hecho de si se pueden extraer exactamente los mismos datos a través de otra investigación (Merriam, 1998, pp. 205-206).

Por último, la validez externa (*Ibid.*, p. 207) consiste en comprobar si los resultados obtenidos en un estudio pueden utilizarse a otros contextos de investigación, aunque debe adaptarse a la persecución de resultados muy específicos en el contexto cualitativo, que muchas veces pueden ser intransferibles a otras situaciones de indagación, aunque no por ello su validez queda mermada (por ejemplo, en los estudios de caso).

Silverman (2017, pp. 305-306) realiza una adaptación de criterios para la evaluación de investigaciones cualitativas: estos se vinculan con una serie de preguntas que se pueden plantear antes, durante o después de haber llevado a cabo una indagación de esta clase. Los indicadores son los siguientes:

1. Establecer un diseño funcional para que las investigaciones puedan afrontar exitosamente diversas características y exigencias de las indagaciones.
2. Utilizar información fidedigna.
3. Plantear supuestos teóricos claros y usar de modelos de investigación apropiados para cada estudio.
4. Documentarse exhaustiva y adecuadamente sobre los temas sobre los que tratan los análisis para garantizar la integridad de los procesos.
5. Extraer conclusiones fidedignas sobre bases teóricas y sobre datos concretos y sus relaciones, sus interpretaciones y los resultados que arrojan.
6. Reflexionar sobre la posibilidad de generalizar la información obtenida.

La selección de la metodología (o incluso el diseño de una propia) depende del perfil del investigador y de su trasfondo. Como explica Mason (1996, p. 19, en Silverman, 2017, p. 136), la elección de la metodología responde a la biografía, los conocimientos y la formación recibida. En el caso de esta investigación, la Tesis Doctoral se plantea desde un prisma traductológico y muestra, asimismo, una impronta funcionalista, humanista y literaria basada en metodologías cualitativas proveniente de la formación de posgrado del autor.

La selección del método de estudio y la evaluación de su idoneidad constituye una fase posterior a la identificación del objeto de investigación (Silverman, 2017). Tras el establecimiento del objeto (en el caso de este trabajo, las obras narrativas dedicadas a la construcción de MF) y del objetivo de las indagaciones (la observación de los problemas de traducción derivados de su traducción entre entornos socioculturales diferentes), se concluyó que el enfoque de este trabajo debía ser cualitativo.

La investigación empírica cualitativa también se caracteriza por incluir cualquier tipo de investigación que genere descubrimientos que no se alcanzan a través de métodos estadísticos o cuantitativos (Strauss y Corbin, 1990, p. 17). Estos autores también inciden en la importancia de la influencia de los investigadores y de su bagaje personal sobre su trabajo cualitativo. Estos factores influyen en la elección del tema, del método de análisis y dónde concentra la atención de la investigación. Pero esto no invalida la teoría, a pesar de que otros investigadores puedan llegar a otras conclusiones tomando como base los mismos datos (*Ibid.*, p. 29).

Otras visiones acerca de esta perspectiva investigadora añaden más componentes a su definición, que se alinean con los objetivos y la dinámica de este trabajo: la observación cualitativa también supone que, en determinadas ocasiones, los puntos de análisis específicos solo aparecen durante el desarrollo del estudio (Merriam, 1995, p. 52).

Como explica Rojo (2013, p. 55), una de las misiones fundamentales de esta clase de estudios cualitativos (como en este trabajo basado en el análisis de los problemas de traducción que aparecen al trasladar un MF) consiste en «recopilar un muestrario lo suficientemente variado que permita al investigador establecer una tipología sobre la que fundamentar sus teorías».

5.1.1. Teoría fundamentada y su aplicación a la traducción de mundos ficticios

La investigación de los problemas de traducción asociados a la transferencia de MF narrativos entre lenguas puede dividirse utilizando las categorías de investigación de Strauss y Corbin (1990, p. 20): la obtención de la información necesaria (el estudio de las vertientes originales y meta de múltiples clases de MF narrativos contruidos en obras creativas desde un prisma multimodal), los procedimientos de estudio o el sistema de interpretación (el sistema de análisis diseñado para este estudio: la categorización de problemas de traducción y la aplicación de la ficha traductológica para el análisis de un MF específico) y la extracción de conclusiones (basadas tanto en la observación teórica de los MF narrativos como del estudio traductológico exhaustivo de un ejemplo concreto). Esta forma de trabajar con los datos disponibles encaja, como se describe en estas páginas, la metodología propia de Grounded Theory (Teoría Fundamentada), que se aplica asiduamente en el contexto de las investigaciones cualitativas (Strauss y Corbin, 1990; Robson, 2002; Silverman, 2017, por citar solo algunos ejemplos).

La investigación realizada para este estudio puede llevarse a cabo aplicando este posicionamiento debido a los siguientes factores: este análisis persigue una teorización explicativa y descriptiva de conceptos, ideas e interpretaciones a partir de la búsqueda de evidencias cualitativas y la posterior categorización de esta información, todo ello orientado a la obtención de conclusiones e hipótesis basadas en los datos elegidos. El proceso de categorización es esencial y definitorio en este tipo de estudio, como se irá explicando.

Como explican Charmaz y Bryant (2011, p. 292), este sistema es un procedimiento de investigación cualitativa en la que los investigadores generan análisis teóricos inductivos a partir de la información recopilada y, posteriormente, se comprueban estos análisis con datos adicionales.

El objetivo elemental de la Teoría fundamentada sería la construcción de teorías en lugar de la descripción o aplicación de teorías preexistentes. Esto se realiza por medio de la recopilación de información y su análisis simultáneo a través de métodos comparativos y se trata de un método en el que priman los procedimientos de análisis más que los temas de investigación en sí (*Ibid.*).

Silverman asevera que este enfoque investigativo no se inicia con una hipótesis de partida, sino que deriva las hipótesis una vez concluido un análisis de los datos de gran exhaustividad (2015, p. 67). Como se ha indicado, este es el motivo por el que en este tipo de estudio no procede la formulación de hipótesis bivariantes que de otro modo son habituales en investigaciones de corte experimental.

De acuerdo con Strauss y Corbin, esta modalidad, en consonancia con los datos expuestos anteriormente en esta sección, poseen un carácter inductivo (se procede desde los datos hasta la teoría) y las conclusiones provienen del estudio de los fenómenos sobre los que tratan los datos (1990, p. 23). Sus fundamentos son, en primer lugar, la recopilación sistemática de datos y, en segundo lugar, el análisis de los datos que pertenecen a dicho fenómeno.

Entre los constructos que es necesario generar en este tipo de estudio, se encuentran los denominados *sensitizing concepts* («conceptos sensibilizadores»), que son aquellos que dirigen los estudios en un primer momento y pueden adoptar la configuración de preguntas abiertas que aparecen durante esta fase de la investigación (Böhm, 2004, p. 270). Los conceptos de esta clase que se manejan en este trabajo son, entre otros, la naturaleza de los MF y qué constituye un problema de traducción dentro de una estructura narrativa de este tipo.

Por tanto, el estudio de los datos relacionados con un fenómeno específico es el sistema mediante el que se diseña, analiza y verifica posteriormente una teoría y no al contrario (Silverman, 2015, p. 67). De acuerdo con esta visión, el análisis de información crea un paradigma que sirve de eje para toda la investigación.

Robson (2002, p. 492) establece tres estadios para llevar a término un procedimiento de estas características: en primer lugar, se divide la información en una serie de categorías en función de los propósitos del investigador; posteriormente, se identifican o establecen vínculos entre las diferentes categorías establecidas; y, por último, se extraen conclusiones sobre la base de estas categorías para deducir un paradigma o categoría esencial.

Un estadio elemental (como se ha visto anteriormente y que se adecúa a los objetivos de este estudio) de la investigación cualitativa utilizando la Teoría fundamentada es la codificación de la información recopilada (manual o digitalmente), primero de forma provisional por medio de notas y posteriormente validada para generar las teorías tanto iniciales como finales.

Los beneficios son numerosos, de acuerdo con Silverman: permite destacar elementos concretos de los datos identificados (como, en el caso de este estudio, unidades de traducción, que pueden ser palabras o términos, sintagmas, oraciones o incluso pasajes de una narración), aplicarles etiquetas (que pueden mostrar una naturaleza tanto descriptiva como conceptual) y escoger posteriormente los datos más relevantes sobre la base de estas etiquetas o códigos (2015, p. 68), en alienación con los objetivos del estudio. La codificación de la información extraída (por ejemplo, de un corpus, como en el caso de este trabajo), desempeña un papel fundamental para el desempeño eficaz de estas investigaciones.

Strauss y Corbin (1990, p. 57) describían la codificación como la aglutinación de los diferentes procedimientos de disección, categorización y estudio de los datos sobre los que se enuncian teorías.

De acuerdo con Böhm, un código es un término técnico perteneciente al procedimiento analítico y representa un concepto acuñado en el seno del estudio (*named concept*). Este proceso de codificación se describe así: *may be described as the deciphering or interpreting of data and includes the naming of concepts and also explaining and discussing them [...]*. Los frutos de la codificación son tanto listas de términos como texto explicativo (2004, pp. 270-271).

Strauss y Corbin (1990, p. 58-116) proponen tres estadios generales en torno a la codificación de datos, denominados «codificación abierta» (*open coding*), «codificación axial» (*axial coding*) y «codificación selectiva» (*selective coding*).

En primer lugar, la «codificación abierta» o *open coding* consiste en la disección, el examen, la conceptualización y la división en categorías de la información extraída. Como afirma Böhm, los datos obtenidos, que proceden de textos (como el caso de las obras narrativas que construyen MF), y, posteriormente, una sucesión de conceptos que se usan como cimientos del modelo (2004, p. 271). El investigador va registrando todo lo que observa para generar una categorización.

En segundo lugar, se aplica la «codificación axial» (*axial coding*). Esta fase representa los procesos por medio de los que se reconstruye la información de formas diferentes tras la codificación, estableciendo vínculos y conexiones entre las diferentes categorías o códigos establecidos en un estudio. De esta manera, se produce el refinamiento y la diferenciación de conceptos ya extraídos y se les otorga la el nivel de categoría (*Ibid.*).

Este estadio es desempeñado por medio de lo que Strauss y Corbin denominan un «paradigma de codificación» (*coding paradigm*) (1990, p. 96), que se fundamenta en las condiciones, el contexto, las estrategias y las consecuencias que muestran los datos estudiados. Todo ello es aplicable tanto a los Estudios de Traducción en su conjunto como, de manera concreta, a los propósitos de esta investigación: en ella, las diferentes categorías (expuestas anteriormente) corresponden a los diferentes elementos conceptuales, expresivos y argumentales y los recursos expresivos que forman un MF y que pueden plantear problemas durante su traducción.

Como explica Robson (2002, p. 482), este procedimiento consiste en volver a agrupar los datos que previamente se habían separado en categorías durante la categorización abierta.

Mertens (2014) especifica aún más las acciones llevadas a cabo en esta fase: se construye así un modelo de los fenómenos que se basa en las condiciones en las que tienen lugar o no, las acciones y las interacciones que describen los fenómenos y las consecuencias de estas acciones. Se siguen planteando preguntas acerca de los datos, pero el centro de atención ahora son las relaciones entre las nuevas categorías que forman los datos.

Por último, se utiliza la «codificación selectiva» (*selective coding*) para establecer una «categoría central» (*core category*) (Strauss y Corbin, 1990, pp. 58-116), también entendida como el *main phenomenon* (Böhm, 2004, p. 273).

Este concepto está vinculado profundamente con las demás divisiones del contenido analizado, que se utiliza para confirmar la validez de las relaciones entre las divergentes categorías. Si las categorías axiales elaboradas anteriormente están lo suficientemente refinadas y son lo bastante inclusivas, se asegurará el alcance del objetivo último de este tipo de investigación, que el fenómeno central se asimile y estudie desde el prisma de sus aspectos esenciales (*Ibid.*).

En esta indagación, la categoría central es la categoría superior y máxima que se establece para guiar este estudio: engloba los elementos conceptuales que suponen problemas durante la traducción de la información referida a un MF narrativo entre diferentes entornos socioculturales, que se divide en distintos subtipos de componentes y problemas traslativos que pueden plantear de manera específica.

La Teoría fundamentada se caracteriza, en términos generales, por el hecho de que (realizando una codificación temática) los códigos van teniendo sentido al interactuar con los datos. Estos códigos están basados en la interpretación del significado o de los patrones que es

posible encontrar dentro de la información estudiada, de ahí que se considere que las teorías se encuentran cimentadas en los datos (Robson, 2002, p. 461).

La categorización o la aplicación de códigos se realiza por medio de la técnica conocida como «muestreo teórico» (*theoretical sampling*): consiste en recopilar ejemplos o datos específicos y establecer si una categoría concreta ha sido completada satisfactoriamente y para establecer los límites de una categoría. Esto permite evitar una saturación de información que puede resultar contraproducente para la enunciación de teorías (Charmaz y Bryant, 2011, p. 292).

Durante los procedimientos de análisis, reflexión, selección y eliminación de categorías, se siguieron las recomendaciones de Silverman (2015, p. 70). Así, se realizaron anotaciones manuales (Hunston, 2002), aunque también se dispuso de la versión digital del texto original, que sirvió para comprobar la incidencia y colocaciones de un determinado problema en caso de repetición) y se registraron los distintos cambios a los que se sometió la categorización durante todos los estadios de su desarrollo para exponer las modificaciones sistemáticas a las que se sometió durante la redacción de este trabajo.

Asimismo, se diseñaron códigos para designar las diferentes categorías incluidas finalmente en el estudio (Charmaz y Bryant, 2011, p. 292). Todo ello se describe detalladamente en los siguientes epígrafes.

La naturaleza exploratoria se deriva de la ausencia de una hipótesis al comienzo de la investigación, pues se basan en la proposición de nociones durante el transcurso de la observación y sobre la base de los datos obtenidos gracias a este proceso (Williams y Chesterman, 2002, p. 62).

Como ocurrió en el caso de este trabajo, la clasificación de los aspectos relacionados con la transferencia entre lenguas de componentes concretos de productos culturales muy específicos se llevó a cabo tras la observación analítica del corpus. Por tanto, esta investigación puede catalogarse también como inductiva (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 14).

5.1.2. Análisis de contenido y su aplicación a la traducción de mundos ficticios

Los rasgos de este trabajo, fundamentados en el análisis de datos relacionados con la traducción de los elementos conceptuales relacionados con la formación de un MF narrativo,

pueden alinearse con las características investigativas de los enfoques denominados *Content analysis* y *Grounded theory* (Silverman, 2015, p. 58).

Las investigaciones cualitativas frecuentemente se basan en el análisis de información textual (como ocurre en este trabajo para la extracción de modelo teóricos, *bottom-up*). Keafer (2014) propone una serie de pasos para comenzar esta tarea y centrar la posterior toma de decisiones acerca del planteamiento de hipótesis y categorías. En un primer momento, es recomendable estudiar y conocer en profundidad los datos con los que se trabaja. La anotación sistemática (manual o digital) es útil en este estadio de la investigación (Hunston, 2002). Posteriormente, centrar la atención del estudio en preguntas de investigación concretas para maximizar y centrar los esfuerzos analíticos.

Posteriormente, comienza la categorización de los datos en busca de elementos recurrentes que puedan constituir puntos de referencia y, más tarde, códigos. Por último, previamente a la formulación de teorías, se estudia la codificación para detectar temas comunes y patrones en los datos extraídos y se analizan las conexiones entre categorías y ofrecer un informe final de los hallazgos proporcionados por la investigación (*Ibid.*).

Como explica Silverman, estas perspectivas son especialmente útiles para llevar a cabo el análisis de datos (*data analysis*). También expone una serie de reglas para afrontar un estudio de esta clase (2017, pp. 58-63):

1. Comenzar el análisis de los datos recopilados como primer punto del estudio.
2. Valorar diferentes perspectivas teóricas diferentes para encontrar la que mejor se ajuste a las preferencias del investigador y los requisitos del trabajo.
3. No plantear hipótesis *a priori* y formularlas a raíz del análisis de los datos.
4. Realizar un estudio exhaustivo de los datos sin priorizar ninguna clase de información en particular.
5. En un principio, tomar una reducida cantidad de datos como muestra y estudiarla en profundidad (lo que se denomina «análisis intensivo», *intensive analysis*) y, únicamente en estadios posteriores, emprender el análisis de la totalidad de la información recopilada, lo que se conoce como «análisis extensivo» (*extensive analysis*) (Silverman, 2015, p. 62). Rapley (2011, p. 276) coincide con este enfoque y expone que la indagación detallada se usa para descubrir, explorar y generar una descripción exhaustiva de los fenómenos estudiados.

6. Derivar del análisis intensivo unas hipótesis provisionales y recoger datos adicionales relacionados con ellas.
7. Establecer secuencias lógicas para catalogar los datos recopilados y reducir paulatinamente las secuencias para extraer conclusiones.
8. Examinar de nuevo el material recopilado y revisar las hipótesis iniciales para formular hipótesis finales.

Debido a las características de este estudio (esto es, la investigación de una selección de problemas de tipo traductológico relacionados con los MF en un contexto narrativo) y su naturaleza cualitativa, un enfoque que puede resultar muy provechoso para llevarlo a cabo es el análisis de documentos, concretamente el «Análisis de contenido» (*Content analysis*), denominación utilizada por Robson (2002, pp. 348-349).

Esta modalidad investigadora consiste en la extracción y la investigación de datos procedentes de textos fuente que se adaptan a propósitos científicos y en los que el objetivo analítico no constituye su misión fundamental (*Ibid.*).

Silverman establece que el Análisis de contenido se basa en el planteamiento de categorías y la recopilación de ejemplos y circunstancias basadas en los datos seleccionados para determinar la frecuencia con la que dicha información se utiliza en un trabajo concreto, como, por ejemplo, un texto, lo que concuerda con los propósitos de este estudio (2015, p. 64).

Esta característica podría relacionarse con el análisis cuantitativo, pero existe una serie de rasgos que lo diferencian del utilizado en la esfera cualitativa. La principal diferencia es que se basa en un método de investigación de índole textual, en la que se establecen categorías y se estudia el número de ejemplos que puede albergar cada una de ellas (*Ibid.*, p. 64). Como se verá, estas bases metodológicas tienen mucho en común con tipos de estudio muy extendidos en el campo de la Lingüística aplicada, como son los estudios de Análisis del discurso, Análisis crítico del discurso, Lingüística de corpus cuantitativa y Lingüística de corpus cualitativa.

El principal factor de que las categorías deberían ser lo suficientemente precisas y exhaustivas para ofrecer siempre los mismos resultados utilizando las mismas pautas para la recopilación de información. Este hecho, al mismo tiempo, se relaciona con los conceptos de «fiabilidad» (*reliability*) y «validez» (*validity*) (*Ibid.*, pp. 64-65).

En el caso de este trabajo, los componentes con los que se trabaja y de los que se extraen datos se localizan en el campo artístico literario, específicamente aquellas obras que se basan en procesos pertenecientes a la construcción de mundos, que generan MF que pueden traducirse a otras lenguas.

Robson (2002, pp. 352-357) establece una serie de pasos que es posible seguir durante el estudio cualitativo basado en el análisis de datos, que puede ser aplicado a la investigación de esta clase de documentos creativos:

1. En primer lugar, es necesario plantear una pregunta de investigación (como la que se ha expuesto anteriormente respecto de este tema, es decir, ¿cómo pueden estudiarse los problemas de traducción vinculados a los MF?).
2. Diseñar una estrategia para el vaciado de los elementos que pueden ser interesantes para el estudio desde los documentos escogidos.
3. Establecer cuál será la unidad mínima de disección analítica (en este caso, los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que sirven de base para generar una macroestructura narrativa).
4. Determinar las categorías de estudio (en este trabajo, las categorías en las que se pueden encuadrar los diferentes problemas de traducción vinculados a la traducción de MF).
5. Valorar la codificación de los datos seleccionados y analizar su fiabilidad.
6. Por último, llevar a cabo el análisis (crear categorías, diseñar la ficha, seleccionar los ejemplos y extraer conclusiones acerca de la pregunta de investigación).

Esta investigación está intrínsecamente unida a la vertiente descriptiva de los Estudios de Traducción y a los conceptos de análisis contrastivo, descriptivo y comparado de traducciones.

La forma de que se obtienen los datos para este estudio, esto es, la comprensión de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que pueden resultar problemáticos durante su trasvase a otros entornos socioculturales se realizó por medio de diversos procedimientos: en primer lugar, el estudio teórico de los procedimientos asociados a la construcción de mundos y la observación de numerosos ejemplos de MF narrativos en su estado originario,

redactados en múltiples lenguas. Asimismo, se contrastaron tales componentes narrativos tanto en su vertiente original como en las versiones traducidas, cuando se disponía de ellas.

Finalmente, se seleccionó como base el MF diseñado en la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury para poner a prueba la capacidad de análisis y sistematización de problemas del modelo de investigación que se propone, así como con el objetivo de profundizar en el propio conocimiento de la obra del insigne autor y la calidad de sus traducciones publicadas.

A este respecto, pueden citarse diversas teorías metodológicas que guiaron esta práctica y los procedimientos asociados a la contrastación de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales concretos que aparecen en este MF entre la lengua inglesa y la española.

El método inicial de aproximación, el análisis traductológico contrastivo, es muy eficaz no solo para obtener conclusiones acerca de la traducción de componentes delimitados dentro de un texto de origen y los textos meta disponibles en una lengua específica, sino que, de acuerdo con Schnell y Rodríguez, permite a los investigadores «[...] confrontar la cultura literaria en la que el autor gestó su obra y la cultura literaria en la que las traducciones de la obra son recibidas» (2009, p. 278).

Según esta afirmación, los estudios contrastivos posibilitan la contraposición de la creación y recepción de productos culturales en múltiples entornos sociales y estudiar el comportamiento de los procesos traductores y los criterios que se siguen en un contexto determinado para desempeñar estas transferencias lingüísticas y la difusión que tienen los textos procesados.

A la hora de estudiar la traducción de literatura, por ejemplo (aunque este trabajo enfoca sus objetivos de manera transversal y acorde una visión multimodal), es necesario centrarse especialmente en la dimensión extralingüística y los componentes pragmáticos (destinados a la creación de implicaturas que serán descifradas por los receptores durante la lectura de un escrito y que añaden una capa de contenido adicional que amplía la sugestividad de una composición).

Valero expone, en lo referente a los exámenes contrastivos de obras literarias (aunque esta conclusión puede aplicarse a cualquier soporte creativo), que «[...] el lenguaje no es la única herramienta de la que se valen los creadores para erigir sus textos» (1995, pp. 24-26). Esta profundidad necesaria es la que abre el camino hacia otro tipo de investigación, en línea con la que aquí se presenta.

La investigación contrastiva permite extraer información que puede ser muy beneficiosa para los traductores, tanto para el aprendizaje de las cualidades divergentes que posee cada lengua y cómo se deben trasladar sus peculiaridades a la lengua de llegada como para el diseño de estrategias para afrontar problemas específicos sobre la base del trabajo anterior de diferentes profesionales (De la Cova, 2017; Mastropierro, 2016).

En la esfera de los Estudios de Traducción, diversos académicos han estudiado las potencialidades de una investigación contrastiva. Toury estudió sus bases operativas y decidió que, para lograr el mayor grado de efectividad, era propicio elegir secciones reducidas de los textos sujetos a investigación y observarlos detalladamente para conseguir unos cimientos teóricos con los que extraer conclusiones (1980, pp. 112-113). Consideraba que para lograr extraer el extracto ideal para llevar a cabo una contrastación de esta clase era necesario determinar qué aspectos del texto original y traducido eran relevantes en cada investigación.

Así, en torno a la noción de «problema», la existencia de una solución en el producto meta no conlleva necesariamente que exista un problema en el texto original, sino que el problema y la solución están interconectados (Toury, 1995/2004, p. 121).

Asimismo, solo se debería tomar en consideración los elementos del discurso original que se pueda probar que supusieron un problema para los traductores, para lo que es necesario mostrar, además, las soluciones a dichos problemas (*Ibid.*).

Toury incide en el hecho de que los investigadores son los que tienen cierta influencia en la decisión de si una cuestión traslativa resulta problemática o no: «los problemas que son relevantes en un estudio retrospectivo no vienen dados, sino que se *reconstruyen*: cuestiones como si el texto origen es el apropiado han de plantearse mientras se realiza el análisis comparativo» (*Ibid.*). Este posicionamiento se ubica necesariamente en el eje interpretativo y cualitativo.

Relacionando estas nociones con el concepto de «problema» de traducción estudiado anteriormente, es posible obtener unas directrices que pueden ser provechosas para escoger los componentes de un discurso que se desean observar. En el caso de este estudio, sustenta la definición los diferentes elementos conceptuales, expresivos y argumentales de un MF, así como la definición del marco de toma de decisiones que envuelve el proceso traductor.

La forma y la extensión idónea de cada extracto de sentido («unidad de traducción») en el que aparecen dichos elementos es un tema sobre el que también reflexionó Toury: de acuerdo con él, para analizar exhaustivamente cada cuestión traslativa, es necesario

seleccionar segmentos de los textos de llegada que incluyan las soluciones para los problemas de traducción estudiados (1995/2004, p. 122).

En este análisis, los aspectos problemáticos y los segmentos traductológicos o los translemas elegidos, entendidos como «la unidad mínima de equivalencia interlingüística» (Santoyo, 1986, p. 53), disponen de una extensión suficiente para comprender la trama desarrollada en cada pasaje. Además y en consonancia con las palabras de Toury, permiten ver claramente qué forma adopta cada problema de traducción en la lengua original y los procedimientos empleados para trasladar a la lengua de destino cada elemento estudiado en cada supuesto analítico.

Toury (1995/2004, p. 124), en este sentido, también incidió en las características del análisis comparativo, en el que es necesario tomar en consideración los siguientes aspectos:

1. Se trata de una contrastación parcial, pues únicamente se analizan determinadas características de los elementos estudiados.
2. La comparación es indirecta, se utilizan conceptos intermedios que deberían estar relacionados con los elementos estudiados de los dos productos comparados.
3. Estos conceptos intermedios relacionados con el producto de origen y el meta «han de estar relacionados con la *teoría* según cuyos principios se lleva a cabo la comparación».

Por último, el método contrastivo de Toury consta de las siguientes fases:

1. La contextualización con respecto a la cultura meta del contenido del producto originario (*Ibid.*, pp. 63-77).
2. La comparación del discurso de origen con el de llegada para identificar y estudiar los problemas de traducción que aparecen durante su contacto, siempre con un enfoque hacia la lengua meta (*Ibid.*, pp. 113-128).
3. Por último, se estudian las decisiones del traductor, incidiendo en las características del encargo y las restricciones que pueden derivarse de él y del propio contacto entre dos contextos socioculturales específicos (*Ibid.*, pp. 241-264).

Lambert y Van Gorp también proponen su propio sistema de contrastación traslativo (1985, pp. 52-53). Para estos traductólogos, esta práctica muestra una gran utilidad para el estudio de la interacción cultural en el seno, por ejemplo, de las obras literarias, espacio en el que llevaron a término sus indagaciones, pero cuyas conclusiones pueden extrapolarse a cualquier modalidad traductora.

Su sistema práctico, como expresa Hermans (2014, pp. 67-68), consiste en cuatro pasos diferenciados e incluye también diversos procedimientos extratextuales complementarios:

1. En primer lugar, se obtiene información preliminar acerca de los discursos implicados desde una perspectiva meta y de origen. Pueden referirse al estudio de las editoriales o las empresas que presentan las obras en ambos contextos, la configuración interna y externa de ambas composiciones o la existencia de paratextos, entre otros factores.
2. El siguiente proceso se sitúa en un macronivel: se trata del rastreo de modificaciones (tales como alteraciones o eliminaciones de contenido), el cambio de la división del contenido en una composición o la modificación de las convenciones que la caracterizaban en el entorno de origen, etc.
3. En el análisis del micronivel, se realizan comparaciones de tipo textual y discursivo, aunque es improbable que se lleguen a contrastar las obras completas. Las conclusiones del macronivel guían la selección de pasajes. Los puntos de control de la obra de origen y la meta se basan en criterios lingüísticos: elementos léxico-semánticos, sintáctico-gramaticales, estilo, componentes culturales, etc.
4. El último paso se sitúa a escala cultural y se contrastan los hallazgos con las normas o convenciones imperantes en la cultura de origen y la cultura meta para encontrar justificaciones de los resultados obtenidos durante la contrastación de contenido conceptual y lingüístico.

Adicionalmente, el modelo de análisis traductológico contrastivo de Van Leuven-Zwart, estudiado exhaustivamente con anterioridad, está basado en el análisis de los «cambios en la traducción» (*translation shifts*), los cambios que pueden suponer para las estructuras narrativas y sus efectos sobre la recepción de las obras meta (1989, pp. 58-60). Su modelo se

basa en dos fases para estudiar los cambios de tipo traslativo: la primera de ellas es de tipo comparativo y se lleva a cabo en primer lugar para estudiar los cambios microestructurales de los textos de origen y de llegada. Posteriormente, comienza una fase descriptiva centrada en la macroestructura. La premisa es el estudio del influjo de la cantidad de cambios a escala microestructural sobre la percepción de la macroestructura y la autora centra sus esfuerzos en los *shifts* de tipo semántico, estilístico y pragmático. La unidad básica de comparación es el «transema» (*transeme*), una *comprehensible textual unit* (*Ibid.*, p. 155), que proceden tanto del texto de origen como del texto meta. Estas ideas están íntimamente relacionadas con la traducibilidad, vinculada a las múltiples posibilidades de traducción y la necesidad de escoger aquella que más se adecúe al contexto en cuestión y a sus objetivos.

El primer paso es el establecimiento de relaciones de similitud o disimilitud entre los transemas para identificar un «architransema» que contiene los elementos que comparten ambas unidades.

Posteriormente, estos dos elementos individuales se comparan de nuevo con el architransema y se deducen relaciones de sinonimia en las que no se realizan cambios, de hiponimia (esto es, que un componente del texto englobe el significado de otro distinto, (Real Academia Española, 2018, en línea) en las que hay cambios en uno de los transemas; y el contraste, en la que ambos transemas muestran hiponimia con respecto al architransema.

Como se explicó anteriormente, estas relaciones en el nivel microestructural producen cuatro categorías de cambio: modulación, especificación, generalización y mutación.

A pesar de la existencia de estos modelos, Munday asevera que no hay ningún modelo establecido para el análisis de traducciones (2016, p. 157), haciendo referencia a que no existen unos métodos fijos consolidados.

Ante la ausencia de métodos prefijados en la disciplina, se despierta la necesidad de desarrollar un modelo propio para este estudio de la traducción de los elementos conceptuales que conforman un MF y los problemas traslativos derivados de su transporte entre diferentes contextos socioculturales.

En su diseño se ha seguido la reflexión de Venuti, quien afirmó que para llevar a cabo una investigación de esta clase hay que realizar un [...] *analysis of extracts of ST-TT pairs in order to assess the translation strategy prevalent in a given context [...]* (cit. Munday, 2016, pp. 155-156).

Estos pares, como se ha expuesto anteriormente, se identifican con los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que forman el MF evocado en la obra *Fahrenheit 451* y su contexto circundante, tanto en la lengua de origen (el inglés) y la lengua de llegada (el español) para facilitar su comprensión.

5.1.3. Estudios descriptivos de traducción basados en corpus

Este trabajo se encuadra, asimismo y de acuerdo con la categorización de Saldanha y O'Brien (2013, p. 50), en dos variantes de la investigación aplicada a los Estudios de Traducción: por un lado, se trata de una investigación que se basa en la disección de las formas traducidas de los diferentes elementos conceptuales que actúan como cimientos de un MF en un entorno narrativo (lo que correspondería al enfoque «orientado hacia el producto», *product-oriented*).

Por otra parte, este modo de investigación también puede arrojar información acerca de la forma en la que se han traducido estos componentes individuales de los MF, esto es, referente a los procedimientos aplicados por los profesionales durante el desempeño de su función interlingüística. Aunque estos datos aparezcan de forma paralela al objetivo fundamental, también es posible concluir que esta indagación se sitúa en el plano de las investigaciones «orientadas hacia el proceso» (*process-oriented*) (Saldanha y O'Brien, 2013, p. 50).

No es infrecuente que ambas aproximaciones convivan en la misma investigación. Diferentes estudios centrados en el análisis de los textos de origen y la toma de decisiones de los traductores también suelen plantarse desde ambas perspectivas.

Esta perspectiva investigadora, según estas autoras (*Ibid.*, p. 109), se localiza en un nivel cognitivo y procedural, pues pretende extraer conclusiones referidas al comportamiento, la destreza, los conocimientos y los procesos mentales que pone en práctica un profesional durante su labor.

Se tuvo en cuenta todos estos aspectos durante el periodo de diseño de la metodología que guiaría esta Tesis Doctoral. Como en este trabajo se parte de un corpus que incluye los elementos conceptuales procedentes de un MF narrativo concreto y se analizan los posibles problemas de traducción derivados de su trasvase entre lenguas y contextos culturales, resulta conveniente estudiar el enfoque «dirigido por corpus» (*corpus-driven*) aplicado a la Traductología.

Se entiende un corpus como un cúmulo de información que se utiliza en las investigaciones científicas (Real Academia Española, 2018, en línea). En el caso del presente estudio, se ha seleccionado la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, por los motivos que se exponen más adelante, especialmente al caracterizarse con los principales atributos de las obras basadas en la construcción de mundos, así como por los mecanismos específicos que se utilizan para evocar esta estructura teórica y los procedimientos asociados a su traducción entre lenguas y culturas.

Según Tognini-Bonelli (2001, p. 84), en esta modalidad de investigación prima la integridad de los datos completos extraídos y utilizados para extraer conclusiones. Esto es, se utilizan los datos proporcionados por el corpus para establecer y confirmar teorías referidas a en cualquier modalidad creativa cualquier campo relacionado, en este caso, con los Estudios de Traducción.

Como afirman Saldanha y O'Brien, este proceso posee una naturaleza inductiva, esto es, se utilizan los datos (utilizando como guía una pregunta de investigación) para obtener información teórica a través del estudio del corpus seleccionado (2013, p. 61).

Esta visión investigadora concuerda con los objetivos de este trabajo: se utiliza el corpus de elementos conceptuales procedentes de un MF para identificar los problemas concretos que puede suponer su traducción para diseñar una categorización y un modelo de análisis de esta clase de macroestructuras narrativas en cualquier modalidad creativa.

Entre los estudios cualitativos de contenido (relacionados intensamente con la Lingüística de corpus) destaca el «análisis del discurso» (*discourse analysis*). El análisis del discurso, relacionado con la rama de la Lingüística aplicada, radica en el estudio de las relaciones entre el lenguaje y las estructuras que forman una sociedad, especialmente en su dimensión crítica. Ofrece conclusiones valiosas para las disciplinas de la Lingüística, las Ciencias sociales, los estudios políticos o el trabajo social, pues permite establecer conexiones entre el uso de la lengua y las relaciones de poder y hegemonía en una sociedad (incluso desde un prisma sociohistórico) y unir estos datos a la variación del lenguaje en un entorno dinámica e imbricado en un polisistema (Fairclough, 2013, p. 7).

Estas perspectivas fueron aplicadas a los Estudios de Traducción en diversos trabajos, destacando Harald (2002), Schäffner (2002), Way (2003) y Khatibi (2017), lo que demuestra la utilidad de este sistema de estudio para la Traductología. En el contexto de este trabajo,

puede relacionarse con aspectos tales como el procesamiento de datos a través de su división en categorías.

La Lingüística de corpus y el análisis del discurso comparten muchos objetivos de investigación, aunque también muestran diferencias: el análisis del discurso toma como objeto de estudio la totalidad de un discurso y lo estudia desde un prisma cualitativo, mientras que la Lingüística de corpus toma muestras representativas de este y aplica una metodología cuantitativa para estudiarlas (McEnery *et al.*, 2006, p. 111). Sin embargo, sus métodos pueden ser combinados para obtener conclusiones valiosas acerca de la interrelación entre las estructuras sociales y el empleo del lenguaje que se realiza en ellas (Santamaría-García, 2011).

A pesar de que estas nociones pueden relacionarse con la investigación llevada a término en esta Tesis Doctoral, es necesario recalcar que se trata de un estudio cualitativo de contenido. No se trata de un análisis basado en Lingüística cuantitativa de corpus, aunque dicho tipo de análisis sea afín a esta disciplina, ya que el corpus empleado a continuación en este trabajo (proveniente del MF contenido en la obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury) no fue extraído en base a criterios aleatorios ni a parámetros tales como el número de palabras, sino que tales cuestiones vienen dadas por la elección de una obra de estudio que cumple con las características necesarias para analizar el tipo de problema diseccionado aquí (los problemas de traducción referidos a la traducción de MF narrativos).

Este estudio podría ampliarse con un corpus que incluya todas las obras de Bradbury, para analizar las técnicas de construcción de mundos empleadas por este autor en el conjunto de su obra o incluso se podría confeccionar un corpus de MF con narraciones de diferentes autores para centrarse en un tipo concreto de problema o para recoger la mayor variedad posible de problemas. Sin embargo, en esta fase de investigación se ha optado por el modelo diseñado en esta Tesis Doctoral para conocer en profundidad un ejemplo concreto de MF, esto es, el que se puede encontrar en *Fahrenheit 451*.

Como afirma Taranilla (2013) y Reppen (2010), «es un lugar común en la Lingüística de Corpus la idea de que es el propósito de la investigación lo que determina las características del corpus en el que esta se base». De acuerdo con esta afirmación, el corpus puede basarse en cualquier fuente y mostrar cualquier configuración siempre que cumpla los requisitos de la investigación y sus objetivos de estudio. En esta Tesis Doctoral, se trata de un corpus de autor, ya que se pretende observar los problemas de traducción que conllevan los

componentes que forman el MF de la obra *Fahrenheit 451* de Bradbury. En este trabajo, por tanto, no se pretende conocer un género o una modalidad comunicativa, sino una narración concreta y los aspectos relacionados con el MF que contiene. Por ello, cuestiones como el tamaño del corpus, por ejemplo, no afectan a la eficacia de la metodología ni a los objetivos del trabajo, pues se ha analizado la obra completa en busca de cuestiones interesantes para los propósitos de la Tesis Doctoral.

5.2. Antecedentes metodológicos del estudio de la traducción de mundos ficticios

Con el objetivo de estructurar una metodología cualitativa consistente aplicada al estudio y a la práctica de la traducción de las macroestructuras hipotéticas construidas en composiciones narrativas, se ha llevado a cabo un trabajo de investigación, documentación y aprendizaje previo relacionado con las características científicas y metodológicas de este trabajo.

Para adquirir conocimientos previos necesarios, así como para conocer los cauces por los que podía discurrir esta nueva formulación de estrategias y problemas relacionados con la transferencia de los constructos especulativos en la esfera de las obras artísticas y narrativas, se recurrió a diferentes trabajos anteriores para establecer unas bases metodológicas mínimas.

Como antecedentes metodológicos de los que se han extraído datos que se han consultado para establecer directrices y focos de análisis de los elementos más relevantes que pueden resultar problemáticos para la traducción de MF en sus múltiples vertientes, es posible citar una serie de trabajos previos, por ejemplo: Valero, 2003; Karmenická, 2007; Kricvaj, 2009; Gesche y Gesche, 2011; Kurki, 2012; Van Ettinger, 2012; Martín, 2014; Wozniak, 2014; Gámez, 2015; Lyčková, 2015; Salich, 2015, Szymyślik, 2015, 2016, 2017, 2018.

Estos aluden de manera fragmentada a diferentes dimensiones incluidas en este estudio, tales como la noción de MF y las formas que existen de traducirlos (aunque únicamente en la vertiente de la traducción literaria) o la traducción de diferentes aspectos relacionados con la literatura fantástica y de ciencia ficción, especialmente, los neologismos en los campos de la traducción audiovisual y literaria.

Estas nociones y mecanismos metodológicos se han adaptado y mejorado con posterioridad a su análisis, de acuerdo con los parámetros de este estudio. Sin embargo, ninguno de los estudios incluidos anteriormente ofrecía una propuesta metodológica comprehensiva para este análisis en particular, ni se alineaba por completo con los objetivos que aquí se persiguen.

Las metas de este análisis rebasaban las aspiraciones de los trabajos previos consultados y mostraban una escala más transferible y macrotextual en lo referente a la comprensión y la aplicación de los conceptos relacionados con los MF, la Construcción de

mundos a los Estudios de Traducción y la sistematización de los problemas de traducción que pueden aparecer durante el procesamiento de tales estructuras y su trasvase sociocultural y lingüístico.

Por esta razón, se observaron los datos que contenían, se llevó a cabo una reflexión acerca de su idoneidad para este trabajo y se reconfiguraron, mejoraron y adaptaron pertinentemente aquellos componentes que resultaban provechosos para los propósitos específicos de este estudio.

A continuación, se presentará la metodología y los antecedentes estudiados para el diseño de la ficha de análisis traductológico que se utilizará (de manera conjunta con la categorización de problemas de traducción) para estudiar el mundo ficticio construido por Ray Bradbury en su novela *Fahrenheit 451*.

5.3. Modelo de ficha traductológica para el estudio de los mundos ficticios

Para sistematizar al máximo el estudio de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que forman la base de los MF narrativos se ha diseñado un modelo de instrumento de análisis específicamente para esta investigación (*ad hoc*), sin embargo, planteado con la intención de que también pueda tener aplicaciones transferibles a otras investigaciones de base contrastiva con contenidos basados en MF.

El instrumento diseñado para este caso debía proporcionar una herramienta que hiciera posible la sistematización de la información requerida para completar un estudio de esta clase y que contuviera los datos necesarios para contemplar exhaustivamente cada caso. Asimismo, debía permitir la consulta rápida y directa de toda la información relevante para cada caso de estudio.

Esta herramienta se materializó en una ficha traductológica, adaptada a las exigencias del análisis de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que conforman un MF narrativo.

Esta ficha traductológica tiene una doble función: permite la visualización de la información referida a estos componentes de los MF de una forma estructura, lineal y directa (esto es, posibilita la identificación y categorización de problemas en el texto origen); por otra parte, al tratarse de una ficha de base traductológica, puede usarse para la observación descriptiva de narraciones que construyen un MF desde una perspectiva traslativa (identificación y categorización de soluciones o errores de traducción, análisis de calidad). De la misma manera, puede emplearse para estudiar las posibilidades de traducción («traducibilidad») de los diferentes componentes de una macroestructura narrativa que pueden suscitar dificultades a los profesionales durante el desarrollo de una traslación de estas características.

Además, se ha planteado con la intención de que tenga una utilidad práctica si se aplica a la formación de futuros profesionales de la traducción, especialmente en el campo concreto para el que se ha concebido esta ficha traductológica (la transferencia de MF

narrativos), pues también puede adaptarse a su uso en las aulas para otros tipos de traducción o problemas de traducción.

Esta ficha se concibió con la versatilidad como referencia constante: puede utilizarse para estudiar cualquier tipo de MF narrativo o teórico, puede adaptarse a cualquier combinación de lenguas, a cualquier modalidad creativa y a cualquier número de textos tanto de origen como meta involucrados.

En el caso de este último parámetro, se prevé la posibilidad de que existan diferentes productos meta para una misma obra en función de la modalidad creativa que se estudie, como ocurre en el caso de la literatura y como sucede en el supuesto de estudio de este trabajo: la observación del MF que contiene la composición denominada *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

Por añadidura, puede utilizarse fuera del campo particular de la traducción de MF narrativos y aplicarse a la práctica profesional o a propósitos formativos en los ámbitos de la traducción tanto especializada como general con ligeros ajustes en función del dominio al que se pretende trasplantarla y con el correspondiente trabajo teórico de categorización y construcción teórica de los tipos de problema que se vayan a analizar en nuevos contextos.

La ficha debe entenderse como la interfaz final de análisis, si bien su aplicación requiere que se emplee de manera integrada con la categorización de problemas relacionados con la construcción de MF.

La ficha traductológica expuesta a continuación está diseñada para su aplicación conjunta con la categorización de problemas de traducción relacionados con los MF. Esta clasificación posibilita la categorización que es clave en un proceso de generación de una Teoría fundamentada, como ya se ha señalado, y facilita la separación en clases de problemas y la identificación de subgrupos dentro de la totalidad de componentes estudiados pertenecientes a esta esfera de traducción especializada.

5.3.1. Antecedentes metodológicos y estructurales de la ficha de estudio traductológico de los mundos ficticios

Como antecedentes metodológicos y estructurales, se contempló la posibilidad de emplear una ficha terminológica o traductológica preexistente para realizar el estudio de los elementos

conceptuales formantes de un MF que pueden representar puntos problemáticos durante un proceso de trasvase interlingüístico.

No obstante, a causa de la especificidad de los requisitos de esta clase de análisis y de las categorías especiales que tendrían que incorporar las fichas para cumplir estos objetivos, se optó por la concepción de un modelo original de ficha traductológica para cumplir esta sección de este trabajo.

Para la elaboración de la ficha utilizada para observar los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que configuran un MF y que pueden plantear problemas durante su proceso de traducción, se consultaron como referencias previas aquellas fichas terminológicas y traductológicas empleadas en estudios que comparten algún aspecto metodológico con el aquí propuesto. El análisis de las fichas seleccionadas proporcionó datos acerca de la estructura que podía adoptar, la disposición de sus componentes internos y las diferentes secciones analíticas que podría incorporar el nuevo modelo que aquí se plantea. Se consultaron para ello tanto dichas de tipo terminológico consolidadas como aquellas más novedosas adaptadas a los propósitos específicos de la traducción.

En primer lugar, se observaron las nociones puramente terminológicas que podían asociarse al diseño de la ficha. Estas herramientas, desde un primer momento, no resultaban completamente adecuadas debido a sus objetivos naturales, ya que, como se ha explicado, en este estudio se identifican problemas de traducción de diversa índole, lo que en algunos casos puede coincidir con problemas puramente terminológicos, pero no siempre va a ser el caso. Por otro lado, la ficha terminológica se centra en la búsqueda de una equivalencia pura clara, mientras que el tipo de texto estudiado en esta tesis con frecuencia llevará al traductor a otro tipo de marco de decisiones que incida específicamente en los aspectos de la comunicación intercultural y la función comunicativa deseada.

En primer lugar, se consultaron las recomendaciones y los requisitos incluidos en la Norma ISO 12620 (ISO, 1999), propia de los estudios de tipo terminológico para comprobar si podía utilizarse esa información para la concepción de la ficha traductológica para este estudio.

Esta regulación de la terminología incide en los campos de los datos vinculados a los términos estudiados, la información descriptiva existente acerca de los términos utilizados y el contenido clasificatorio relacionado con la terminología empleada, aspectos que son de interés

en este contexto. A pesar de ello, sus posibilidades de aplicación al estudio de la traducción de MF narrativos y sus componentes individuales eran muy limitadas.

Posteriormente, se consultaron las recomendaciones realizadas por Cabré (1999, pp. 24-125) para la elaboración de fichas de tipo terminológico. De acuerdo con esta autora, el objetivo de las fichas de esta clase es recoger todos los datos relevantes sobre un término y presentarlos mediante unos criterios sistematizados. Esta máxima puede ser aplicada al análisis de los elementos conceptuales relevantes para la formación de un MF narrativo.

Cabré (1999, pp. 125-126) pone como ejemplo de ficha terminológica monolingüe con equivalente el modelo desarrollado por el Servicio de la Lengua Catalana de la Universitat de Barcelona. Entre las categorías que incluye su modelo de ficha terminológica, para esta propuesta resultaron interesantes campos como los siguientes, algunos de los cuales fueron adaptados e incorporados al modelo original utilizado en el presente estudio (*Ibid.*):

1. «Identificación del término».
2. «Término de entrada».
3. «Fuente del término».
4. «Categoría gramatical».
5. «Definición».
6. «Contexto».
7. «Autor de la ficha y fecha de redacción».

Estas nociones permitieron tomar consciencia de los requisitos mínimos de una ficha de estas características. Este modelo adopta esta configuración (ver página siguiente):

1			1'		2
3	4	5	3'	4'	5'
6					
7					
8					
9					
7'					
8'					
9'					
10	11	12			
		13			
		14			
		15			

Identification of the fields on the terminological record

1. Catalan entry	8. Reference (Catalan definition)
1'. Spanish entry	9. Cross-references (Catalan entry)
2. Number of record	7'. Definition (Spanish entry)
3. Reference (Catalan entry)	8'. Reference (Spanish definition)
4. Grammatical category (Catalan entry)	9'. Cross-references (Spanish entry)
5. Status code (Catalan entry)	10. Equivalents (French, English, third/fourth language)
3'. Reference (Spanish entry)	11. References (Equivalents)
4'. Grammatical category (Spanish entry)	12. Illustration
5'. Status code (Spanish entry)	13. Author of record
6. Subject fields	14. Author's working group
7. Definition (Catalan entry)	15. Date

Figure 11. Sample Terminological Record, Catalan Language Service, University of Barcelona

Figura 8. Ficha terminológica del Servicio de Lengua Catalana, Universitat de Barcelona (en Cabré, 1999, pp. 125-126).

No obstante, tras unas primeras pruebas, también se llegó a la conclusión de que las fichas terminológicas no responden totalmente a las exigencias del análisis llevado a cabo en este trabajo, por lo que se optó por la consulta de diferentes fichas traductológicas para recabar datos adicionales de cara al diseño del nuevo instrumento de análisis traductológico de MF. La ficha traductológica se diferencia de la terminológica en que recoge una noción de

equivalencia más dinámica y contextualizada. Con frecuencia no solo incorpora equivalencias puras, sino una variedad de posibilidades que responden a un criterio de traducibilidad múltiple y funcional, así como una contextualización y otras anotaciones que ayudan a describir o a orientar el proceso traductor

Las fichas traductológicas son utilizadas eminentemente en las esferas académicas y formativas y existen diferentes ejemplos disponibles, con frecuencia empleados en contextos de investigación doctoral. Por ejemplo, se observó, en primer lugar, a la ficha traductológica planteada por Cobos (2012, pp. 212-350). Se trata de una ficha en la que se combinan componentes de los instrumentos terminológicos, pero que posee un componente bilingüe, de ahí que pueda ser aplicada al campo de la traducción. En este modelo, se especifican campos como el ámbito y el género textual del que procede el término y se incluyen apartados dedicados a la definición de este elemento, tanto desde la perspectiva de la lengua origen como meta. Por añadidura, ofrece un campo denominado «Análisis aplicado a la traducción» donde se especifican criterios puramente traslativos relativos al término analizado:

—abweisen	
DE – ES	
CAMPO DE UTILIZACIÓN: Ámbito jurídico	
MACROGÉNERO: Textos judiciales	
GÉNERO: Sentencias	
REFERENCIA: 2-04 O 388/06	
[DE] ENTRADA: abweisen	
DEFINICIÓN:	
[A] nicht zusich lassen, nicht verlassen; von sich weisen, zurückweisen	
a. ablehnen	
b. zurückschlagen, abwehren	
Fuente: www.duden.de	
[B] Der Begriff "zurückweisen" oder "zurückgewiesen" wird gebraucht, wenn einem Antrag aus materiellen Gründen nicht stattgegeben werden soll. Der Begriff "abweisen" oder "abgewiesen" wird gebraucht, wenn einer Klage von einem Gericht nicht stattgegeben werden soll.	
Fuente: www.lexisnet.de	
CONTEXTO 1: Die Beklagte beantragt, die Klage abzuweisen.	
FUENTE: Sentencia nº 2-04 O 388/06	
NOTA: Palabra perteneciente al lenguaje común y especializado.	
[ES] ENTRADA: desestimar	
DEFINICIÓN: denegar o rechazar las peticiones de la parte por el juez o un tribunal, no hacer lugar al solicitado.	
Fuente: www.lexisnet.es	
ANÁLISIS APLICADO A LA TRADUCCIÓN:	
El término abweisen, en alemán, es frecuentemente utilizado en el lenguaje general, con el significado de "rechazar". No obstante, en un contexto jurídico, y máxime en una sentencia, sería oportuno emplear el verbo "desestimar", en tanto que dicho verbo es el que se utiliza en las sentencias españolas en este mismo sentido.	
[ES] PROPUESTA DE TRADUCCIÓN ENTRADA: desestimar	
PROPUESTA DE TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL CONTEXTO 1:	
La demandada solicita <u>desestimar</u> la demanda.	

Figura 9. Ficha terminológica propuesta por Cobos (2012, pp. 212-350).

Otro ejemplo, de gran utilidad para este trabajo, es la ficha traductológica propuesta por Prieto y Orozco (2015, p. 10), perteneciente al ámbito de la traducción jurídica. Su misión esencial es la observación de los problemas que afrontan los profesionales en esta modalidad de traslación para facilitar las decisiones acerca de aspectos terminológicos y traductivos de forma particular.

La ficha inicialmente planteada por estos investigadores del grupo MIRAS tiene reflejo en investigaciones posteriores que prueban su transferibilidad y utilidad, como la aplicación al proyecto Lawcalisation de la Universidad Autónoma de Barcelona (Orozco, 2017) o su uso adaptado en diferentes tesis y propuestas (por ejemplo, Relinque, 2016; Vigier y Sánchez, 2017; De la Cova, 2017; Expósito, 2017; Portrandolfo, 2018).

Esta herramienta incorpora una sección (que puede ser muy amplia) dedicada a «Comentarios para la traducción» en la que pueden incluirse las menciones necesarias para describir los diferentes problemas de traducción o cualquier aspecto vinculado a su transferencia (aspectos relacionados con lo que en este trabajo se entiende por «traducibilidad»).

También aparece una sección llamada «Opciones no recomendadas», que previene a aquellos que acceden a esta información frente al empleo de determinadas opciones de traducción para los elementos estudiados. Esta opción es muy novedosa y útil para el proceso traductor (ver página siguiente):

FICHA Nº 0	UBICACIÓN Pág. 234.4.2
CONTEXTO En la viñeta anterior, uno de los personajes comenta a Pancho el rumor de que lo habían condenado a morir ahorcado.	
TO (...) Oui ! Heureusement, j'avais un bon "avocat" : mon ami Jerry Spring, que voici !... TM (...) ¡Sí! Afortunadamente tenía un buen "abogado": ¡mi amigo Jerry Spring, aquí presente!	
NIVEL DE ANÁLISIS Ortotipográfico	
RASGO GENERAL Empleo de signos	
RASGO ESPECÍFICO Uso de las comillas	
COMENTARIO Se ha mantenido el uso de las comillas para destacar el carácter irónico de la afirmación de Pancho. Jerry se había hecho pasar por abogado en el episodio anterior (lo que produce un fenómeno de intertextualidad), consiguiendo que se librara de la sentencia de muerte. A efectos prosódicos, estas comillas reflejan la oralidad, con una entonación distinta y marcada.	

Figura 11. Ficha terminológica propuesta por Rodríguez (2017, p. 220).

Estos antecedentes se utilizados para reflexionar acerca de la naturaleza, el alcance, la configuración y los distintos campos que debería incluir la ficha traductológica específicamente diseñada para el estudio de los MF y su transferencia. Se observó que las fichas existentes se diseñan bien para analizar traductológicamente problemas terminológicos, bien para ilustrar la profundidad de un determinado extracto traducible con relación a su modalidad, intermodalidad, relación con aspectos visuales, etc. Sin embargo, no se encontró una ficha diseñada para el análisis específico de problemas de traducción, ni por tanto, instrumentos diseñados para el análisis de un determinado tipo de problema concreto. En este sentido, hubo que considerar las posibilidades de aplicación de los modelos observados anteriormente al campo estudiado en este trabajo y los requisitos especiales del entorno académico tan particular en el que se pretendía aplicar este instrumento de investigación.

Este proceso dio como resultado una serie de modelos preliminares que se fueron revisando y corrigiendo progresivamente hasta consolidar una versión final de la ficha traductológica destinada al análisis de los elementos conceptuales que conforman un MF narrativo y los problemas asociados a su traducción.

5.3.2. Desarrollo de la ficha traductológica para el estudio de la traducción de los mundos ficticios

En esta sección se presentan las sucesivas versiones de la ficha traductológica diseñada para el presente estudio de la traducción de los elementos conceptuales que cimientan para los MF narrativos. La propuesta inicial se fue modificando y mejorando hasta alcanzar el modelo definitivo. En total, se pueden identificar cuatro estadios de diseño diferentes de la ficha traductológica previos a la elección del modelo final que se incluye en este trabajo y que se aplicó finalmente en el análisis del MF planteado en este estudio.

5.3.2.1. Modelo preliminar de ficha (estadio 1)

El modelo preliminar de la ficha traductológica que se pretendía utilizar para estudiar la traducción de los elementos conceptuales que formaban un MF presentaba la siguiente configuración (donde OO significa «Obra Original» y OM «Obra Meta»):

Número del ejemplo	Lenguas	Autor de la ficha	Fecha de la ficha
Edición de la OO	Pasaje en la OO	Entrada en la OO	Contexto en la OO
Edición de la OM1	Pasaje en la OM1	Entrada en la OM1	Contexto en la OM1
Edición de la OM2	Pasaje en la OM2	Entrada en la OM2	Contexto en la OM2
Edición de la OM3	Pasaje en la OM3	Entrada en la OM3	Contexto en la OM3
Definición			
Fuente de la definición			
Variantes en la OO		Variantes en las OM	
Categoría del realia		Relevancia para el MF	
Tipo de recurso creativo		Repeticiones	
Categoría gramatical		Código de la estrategia traslativa	
Funcionalidad del equivalente		Propuestas alternativas	

Figura 12. Ficha traductológica de estudio de MF (estadio 1).

En esta primera propuesta puede observarse que ya se incluyen la gran mayoría de categorías analíticas básicas, aunque su estructura resultaría revisada y modificada subsiguientemente; y se incluyeron posteriormente nuevas secciones de estudio y se eliminaron algunas, consideradas inicialmente pertinentes y que posteriormente se descartaron, tras probar su aplicación.

Entre las categorías básicas que perduran en los siguientes modelos, se pueden identificar las siguientes:

1. «Número de ejemplo»: esta sería sustituida en las fases posteriores por una clasificación por códigos de ejemplos destacados de elementos conceptuales asociados al MF estudiado.

2. «Lenguas» que están involucradas en el análisis del MF.

3. «Autor de la ficha» y «Fecha de la ficha», que permiten establecer la autoría y establecer un marco temporal para cada uno de los ejemplos estudiados por medio de esta ficha traductológica.

4. «Lenguas»: desde un primer momento, se tomó en consideración la necesidad de dividir claramente los elementos conceptuales en función de la lengua en la que están redactados, para facilitar la observación.

5. «Edición de la OO» y «Edición de la OM»: estos dos campos se referían inicialmente a la referencia de las composiciones concretas que se emplearon para llevar a cabo el análisis. Posteriormente (y como se expresa en la explicación del modelo final), se decidió que esta información sobre las ediciones usadas de los productos culturales implicados en el análisis corresponde a un estadio anterior de análisis y que puede incluirse en un informe previo a la observación de elementos conceptuales determinados con el objetivo de no saturar de datos la ficha con información no referida específicamente a la traducción de un componente en particular de un MF. Al igual que ocurre en diferentes categorías de la ficha, se optó por emplear los descriptores Obra Original (OO) y Obra Meta (OM) para que esta categoría aludiera de forma universal a la gran variedad de composiciones diferentes que pueden basarse en la construcción de un MF. Así, esta ficha traductológica puede aplicarse de forma transversal a cualquier tipo de narración diseñada para cualquier clase de modalidad creativa, como se ha ido comprobando en otros estudios paralelos, como, por ejemplo, Szymyślik (2015, 2018a). Asimismo, se valoró la posibilidad de trabajar con más de una OM

para una misma OO, lo que conlleva la necesidad de secciones adicionales. Estas, no obstante, pueden ser eliminadas o añadidas a la ficha sin comprometer su configuración ni sus atributos básicos.

6. Desde el primer modelo, se incluyeron todas aquellas secciones que resultan necesarias para localizar los elementos conceptuales estudiados en las obras de las que procedían: para ello se crearon las categorías: «Pasaje de la OO»/«Pasaje de la OM», «Entrada en la OO»/«Entrada en la OM».

En el caso de las obras literarias y pertenecientes a la narrativa gráfica, es posible utilizar como referencia las páginas en las que aparecen los elementos conceptuales estudiados, como es el caso en el análisis empírico que se realiza en esta tesis. Por el contrario, las obras provenientes de los campos creativos del entretenimiento interactivo y el medio audiovisual requerirán otro tipo de coordenadas para ubicar estos componentes concretos de los MF.

En el caso de las obras interactivas, puede utilizarse como referencia el capítulo o de la sección de cada videojuego, pues las referencias temporales variarán dependiendo de los hábitos de juego de cada usuario. Por su parte, emplear escalas de tiempo (metraje) para las composiciones audiovisuales es perfectamente eficaz para ubicar para elemento.

7. Se incluyó, además, la categoría «Definición» para exponer las características y la naturaleza de cada elemento conceptual estudiado, con el fin de facilitar su comprensión; y la «Fuente de la definición», que en muchas ocasiones (casos diegéticos) será la propia narración.

8. Se incluyeron las categorías «Variantes en la OO» y «Variantes en las OM» para incorporar formas alternativas de expresar los elementos conceptuales estudiados (tanto en la lengua de origen como en la de llegada), en caso de que dichas alternativas existieran, información que puede ser relevante para el estudio de determinadas características de un MF.

9. «Categoría del *realia*»: Esta sección aludía inicialmente al tipo de elemento conceptual que incluía cada ficha y todavía se empleaba para ello el concepto ya tratado anteriormente de *realia*.

10. «Relevancia para el MF»: Esta categoría reviste una importancia funcional fundamental y se mantuvo en los siguientes modelos. Como se explicó anteriormente, la relevancia para un constructo artístico establece si la traducción de dicho componente debería realizarse con una atención especial, pues puede determinar factores cruciales de la

macroestructura narrativa. Los atributos que se valoran para evaluar la relevancia de un elemento para un MF de manera objetivada son los siguientes:

- Su frecuencia de uso en la narración originaria.
- Su influencia sobre la estructura del universo especulativo o sobre el argumento de la narración en su totalidad o su expresión lingüística.
- El potencial evocativo de los elementos conceptuales, expresivos o argumentales que se usan como cimientos del MF que se esté estudiando o trasladando entre lenguas.

Este campo puede rellenarse con atributos de clasificación que implican gradación, que son «Alta», «Media» y «Baja».

11. «Tipo de recurso creativo»: Esta categoría establecía los mecanismos que utilizaron los autores para concebir cada elemento conceptual, expresivo o argumental. Se utilizaba para registrar estas estrategias en la ficha y para comprender los procedimientos utilizados para trasplantar esta parte de la narración o diseñar las estrategias de traducción más adecuadas para transferirla.

12. «Repeticiones»: Esta sección registraba las veces en las que aparecía un elemento conceptual dentro de la Obra Original (OO) o de la Obra Meta (OM).

13. «Categoría gramatical»: Esta sección de la ficha recogía el tipo de componente gramatical que representaba un elemento conceptual, expresivo o argumental, siguiendo las clasificaciones sintácticas habituales.

14. «Código de la estrategia traslativa»: De esta manera, se registraba (inicialmente mediante códigos), el tipo de procedimiento de traducción aplicado a cada componente. Este campo puede replicarse en función de los diferentes productos de llegada que puede tener una obra original para abarcar todos los equivalentes disponibles para un mismo elemento conceptual de cualquier MF.

15. «Funcionalidad del equivalente»: Esta categoría reviste una importancia esencial para los propósitos de la ficha y consiste en la valoración de la capacidad de manifestar la realidad ficticia a la que alude cada elemento conceptual, expresivo o argumental.

Como se ha expresado en secciones anteriores de este trabajo (epígrafe 3.5.1.), los criterios que se siguen para la observación de esta característica son los siguientes:

1. Las estrategias aplicadas a la transferencia de un elemento conceptual innovador permiten asimilar todo lo posible los matices del contenido que presenta en su forma originaria, desde un punto de vista tanto estético y expresivo como narrativo y conceptual, en la nueva lengua.
2. Las estrategias aplicadas permiten mantener la riqueza conceptual y expresiva de las diferentes estructuras narrativas concebidas como parte del MF, del MF en su totalidad o de la obra en su conjunto, así como la relación semántica entre ellas.
3. Las estrategias elegidas transmiten funcionalmente el potencial de evocación y extrañamiento de los elementos conceptuales innovadores transferidos por separado, de las estructuras que forman el nuevo entorno hipotético, del MF o de la narración en su totalidad.
4. Los procedimientos escogidos mantienen el nivel de creatividad aplicado por los emisores a la concepción y materialización de los elementos conceptuales transferidos, de las estructuras que componen el contexto hipotético, del MF o de la narración en su totalidad.

Esta categoría puede adaptarse, como en los casos anteriores, a más de una manifestación meta de cualquier producto estudiado. Como en casos anteriores, los atributos de respuesta que se pueden utilizar en este campo son «Alta», «Media» y «Baja».

16. «Propuestas alternativas»: Solo se utiliza esta categoría en las valoraciones de la traducción de elementos conceptuales, expresivos o argumentales de los MF y en el caso de que se considere que la funcionalidad de los equivalentes observados es limitada o para establecer posibles versiones alternativas que pueden utilizarse durante el transcurso del trasvase de una obra basada en procesos de construcción de mundos.

5.3.2.2. *Segundo modelo de ficha (estadio 2)*

En un primer momento, se percibió que resulta mucho más eficaz de cara a la sistematización y la organización de los diferentes ejemplos de elementos conceptuales que forman un MF si se sustituía la etiqueta «Número de ejemplo» por un campo nuevo denominado «Clave de la entrada». Este muestra los datos en forma de código y puede incorporarse a él más

información importante para la localización de un supuesto traslativo estudiado que si se limitaba únicamente a un descriptor numérico.

Los cambios más relevantes se vinculan a la eliminación de la categoría «Lenguas» y las secciones correspondientes a la «Edición» de cada producto. Esta información que puede registrarse en un estadio anterior a la práctica del análisis de elementos conceptuales concretos, como se explica más adelante. También se modificó, además, el nombre del campo «Categoría gramatical» y se prefirió usar «Categoría lingüística» por resultar más inclusivo y más adecuado a la misión de este estudio.

Destaca la inclusión del campo «Estrategia traslativa» en cada una de las secciones dedicadas a los elementos conceptuales analizados y «Anotaciones», que posibilita la inclusión de todo tipo de datos relevantes acerca de la traducción de un componente conceptual específico. Asimismo, se eliminó el campo «Fuente de la definición» y se optó por incluir esta información (en caso de que la definición no procediera de la propia obra estudiada) dentro de la categoría «Definición» para aligerar la estructura general de la ficha, que se modificó únicamente en relación con el cambio de posición de los campos «Autor de la ficha» y «Fecha de la ficha».

5.3.2.3. Tercer modelo de ficha (estadio 3)

Los cambios en la ficha en esta fase tuvieron que ver con la fusión y el cambio de nombre de algunas categorías y ligeras modificaciones de la estructura. El campo «Tipo de recurso creativo» fue sustituido por «Categoría del problema», que se relacionaba más directamente con los propósitos investigativos de este trabajo.

Dado que los problemas de traducción asociados a los productos culturales enfocados a la construcción de un MF a menudo pueden incluirse en diversas categorías, se decidió utilizar también un campo denominado «Categoría secundaria del problema», que puede recoger todas aquellas características adicionales del problema en su complejidad.

5.3.2.4. Cuarto modelo de ficha (estadio 4)

En esta fase del desarrollo, se llevaron a cabo cambios notables en la estructura, especialmente en el nivel superior, relacionado con el registro de los elementos conceptuales,

sus equivalentes, su funcionalidad y sus fuentes. Por añadidura, se unieron las categorías referidas a «Variantes» en un único campo para facilitar su comprensión.

5.3.2.5. Modelo consolidado de ficha traductológica para el estudio de los mundos ficticios

A continuación, se expone la última y definitiva versión de la ficha traductológica adaptada a las necesidades y requisitos del estudio o el desempeño de la traducción de un MF construido en una obra narrativa para este marco de estudio. Como se ha explicado en el apartado correspondiente a la descripción del modelo del estadio preliminar, para evitar la saturación de datos que no son vitales para el análisis concreto de cada componente conceptual o argumental, se considera recomendable establecer unos parámetros básicos sobre las obras estudiadas previamente al comienzo del análisis exhaustivo. Estas referencias pueden aglutinarse en un breve informe inicial y pueden incluir detalles tales como:

1. Título de la obra original.
2. Autor/es de la obra original.
3. Título de la/s obra/s meta.
4. Traductor/es de la obra/s meta.
5. Lenguas involucradas (lengua de procedencia y lengua meta).
6. Referencias bibliográficas de la obra original y de la/s obra/s meta.
7. Contexto sociocultural de procedencia y contexto sociocultural de destino.
8. Modalidad creativa de la obra.
9. Resumen del argumento o del contenido de la obra.
10. Características principales de la obra.
11. Factores especiales que tomar en consideración sobre la obra.

Este informe podría adoptar también la configuración de una ficha y mostrar la siguiente estructura:

Título de la narración original del MFO	Título de la narración meta del MFM
Autor del MFO	Traductor del MFM
Lengua del MFO	Lengua del MFM
Contexto del MFO	Contexto del MFM
Referencia del MFO	Referencia del MFM
Modalidad creativa	
Argumento	
Características	
Factores especiales	

Figura 13. Informe preliminar para el estudio traductológico de MF.

En cuanto al modelo final de ficha, se puede observar cómo incorpora muchas de las secciones presentes en sus estadios de desarrollo anteriores, aunque modificadas o adaptadas a la nueva disposición. Se ha modificado la denominación de los campos que incorporaban la etiqueta OO/OM y se ha sustituido por el título que se utiliza a lo largo del trabajo para referirse a los mundos ficticios originales (MFO) y mundos ficticios meta (MFM). Sin embargo, el cambio más relevante consiste en la decisión de incluir una categoría adicional referida a las «Estrategias traslativas de las propuestas alternativas», cuyo fin es especificar los procedimientos traductivos que se utilizan. El modelo consolidado y finalmente aplicado en el estudio de caso de la obra de Bradbury (*Fahrenheit 451*) que aquí se propone es el siguiente:

Clave de la entrada	Categoría del problema	Categoría secundaria del problema
Entrada del MFO		Pasaje del MFO
Contexto en el MFO		
Entrada del MFM1		Pasaje del MFM1
Contexto en el MFM1		
Estrategia traslativa en el MFM1	Funcionalidad del equivalente en el MFM1	
Entrada del MFM2		Pasaje del MFM2
Contexto en el MFM2		
Estrategia traslativa en el MFM2	Funcionalidad del equivalente en el MFM2	
Entrada del MFM3		Pasaje del MFM3
Contexto en el MFM3		
Estrategia traslativa en el MFM3	Funcionalidad del equivalente en el MFM3	
Definición		
Categoría lingüística	Relevancia para el MF	
Variantes		
Repeticiones		
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas	
Anotaciones		
Autor de la ficha	Fecha de la ficha	

Figura 14. Modelo consolidado de ficha de análisis traductológico de MF.

Además, se incluye el mismo modelo de ficha traductológica aplicada a la traducción de MF traducida al inglés, con el objetivo de facilitar su difusión y aplicación a otros estudios en esta lengua:

Entry code	Problem category	Secondary problem category
OFW entry		OFW passage
OFW context		
TFW1 entry		TFW1 passage
TFW1 context		
TFW1 translation strategy	TFW1 equivalent functionality	
TFW2 entry		TFW2 passage
TFW2 context		
TFW2 translation strategy	TFW2 equivalent functionality	
TFW3 entry		TFW3 passage
TFW3 context		
TFW3 translation strategy	TFW3 equivalent functionality	
Definition		
Linguistic category	Relevance for the FW	
Variants		
Repetitions		
Alternative proposals	Translation strategies of alternative proposals	
Anotations		
Card author	Card date	

Figura 15. Modelo consolidado de ficha de análisis traductológico de MF traducido al inglés.

6. FAHRENHEIT 451 COMO MUNDO FICTICIO TRADUCIBLE

En este capítulo de la Tesis Doctoral se abordará la obra analizada durante el estudio de caso de un MF en sus vertientes original y traducida, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, que se realizará por medio del método de análisis propuesto en las secciones anteriores. En primer lugar, se presentará al autor de la narración (desde una perspectiva propia de las teorías del polisistema) con el objetivo de comprender su época y el trasfondo que pudo motivar e influir en la composición de la obra (como realidad extradiegética del MF en cuestión).

Posteriormente, se expondrán las características de esta novela y se justificará su elección como MF destacado para este estudio traductológico entre todos los productos culturales basados en la construcción de mundos disponibles (incluidas las demás obras de Bradbury). Dicha selección que es resultado del estudio de otros ejemplos de MF contruidos en obras narrativas, como se ha expresado anteriormente.

6.1. «I did not write *Fahrenheit 451*, it wrote me»: Ray Bradbury, creador de mundos ficticios

Este epígrafe comenzará con la presentación de la figura del escritor Ray Bradbury y de su producción de manera general y posteriormente se avanzará hasta el análisis de la obra sobre la que versa el estudio traductológico de caso que se mostrará a continuación en este trabajo: *Fahrenheit 451*.

6.1.1. Ray Bradbury: notas biográficas

El escritor Ray Douglas Bradbury nació el 22 de agosto de 1920 en Waukegan, Illinois (Estados Unidos). Explicó que su familia se asentó originalmente en Salisbury (Massachusetts, Estados Unidos) en el siglo XVII, aunque la residencia definitiva de la familia Bradbury se ubicó en Illinois posteriormente (Beley, 2006, p. 20). Por parte de madre,

su familia tenía raíces suecas y emigró junto con un gran número de trabajadores del acero a Worcester (Massachusetts). Más tarde, la familia viajó junto con los trabajadores de nuevo a Chicago, donde los padres de Bradbury, Esther y Leo, se conocieron (*Ibid.*, p. 21). Sus raíces familiares, su recorrido como emigrantes y su condición trabajadora marcaron de forma notable su forma de pensar y su perspectiva vital, por lo que son importantes aspectos del estudio para entender la figura del autor.

Después del comienzo de su carrera profesional como escritor, es destacable mencionar que su lugar de origen (Waukegan, Illinois) se convirtió en un eje importante de algunas de sus obras: esta localidad quedó reflejada en su ficción y se reelaboraron sus singularidades desde una visión literaria, ya que este autor la reinterpretó como la ciudad de Green Town en diferentes relatos cortos y novelas (Reid, 2000, p. 1).

Los padres de Bradbury se casaron en secreto en 1914 y tuvieron cuatro hijos, aunque dos de ellos murieron en la infancia tras padecer fiebres y afecciones pulmonares. Esta pérdida marcó al autor, ya que en muchas de sus historias aparecen personas que padecen esta clase de enfermedades. Probablemente, estos sucesos también despertaron su interés por la medicina (Reid, 2000, p. 1).

A su curiosidad innata se le unió el hecho de que, durante su niñez, experimentó con frecuencia fuertes pesadillas, lo que moldeó notablemente su personalidad. Asimismo, estas experiencias le provocaron una fascinación por lo misterioso y por el terror, que motivaron que llegara a plasmar algunas de estas visiones en diferentes obras artísticas durante su época madura, pues y estos temas se convirtieron en argumentos recurrentes de sus composiciones (*Ibid.*).

Decidió abandonar sus estudios reglados tras terminar el instituto. A partir de ahí, aprendió todo de forma autodidacta, permaneciendo cuatro días a la semana en la biblioteca leyendo. También emprendió el propósito de escribir un relato semanalmente (Ezard, 2012, en línea). Finalmente, en 1943 se convirtió en un escritor profesional (*Ibid.*).

Durante su carrera, Bradbury publicó más de 30 libros y cerca de 600 relatos cortos, además de ensayos, poesías y obras teatrales (Harper Collins, 2001, en línea). Su producción es heredera del momento social y político que se vivió en Estados Unidos a mediados del siglo XX, caracterizado por el temor a la expansión de la Unión Soviética y el miedo a la infiltración comunista en el país, del que derivaron los movimientos de represión ideológica y persecución de muchos ciudadanos estadounidenses encabezados por el senador McCarthy

(Hoskinson, 1995, p. 346).

En lo referente a su familia, Bradbury siempre tuvo una relación especial con sus abuelos y sus padres, quienes no le insistieron para que continuara sus estudios cuando decidió abandonar el instituto. Bradbury conoció a su mujer con 26 años, Margueritte Susan McClure (Maggie, entonces empleada en una librería), con quien tuvo cuatro hijas, quienes, a su vez, le dieron ocho nietos (Ezard, 2012, en línea). En la web oficial de Bradbury (Harper Collins, 2001, en línea), se recoge un texto de su biógrafo, Sam Weller, donde explica la influencia de la esposa de Bradbury en su desarrollo como autor, pues gracias a los trabajos estables que tuvo Maggie Bradbury (como librera y empleada de una agencia de publicidad), el autor pudo permitirse invertir los primeros años de su carrera en escribir, hasta que finalmente consiguió tener éxito con sus obras. Weller también describe la afición lectora del matrimonio Bradbury, quienes atesoraban más de 7000 libros en su casa, así como la formación universitaria en lenguas y culturas extranjeras de Maggie Bradbury, quien en ocasiones transcribía a máquina las obras de su marido (Weller, 2003, en línea).

Como el propio Bradbury declaró, la pasión de su vida, incluso cuando se estaba acercando a su final, siempre fue escribir (Harper Collins, 2001, en línea):

The great fun in my life has been getting up every morning and rushing to the typewriter because some new idea has hit me. The feeling I have every day is very much the same as it was when I was twelve. In any event, here I am, eighty years old, feeling no different, full of a great sense of joy, and glad for the long life that has been allowed me. I have good plans for the next ten or twenty years, and I hope you'll come along.

Bradbury murió el 5 de junio de 2012 en Los Ángeles (California, Estados Unidos) (Duke, 2012, en línea). Dejó tras de sí un legado en forma de obras fascinantes que contienen una gran cantidad de propuestas e ideas que permiten explorar la dimensión interior de los seres humanos y, al mismo tiempo, sumergirse en entornos narrativos especulativos de una complejidad inusitada. Tras su muerte, muchos autores de reconocido prestigio se declararon inspirados por Bradbury en sus obras, entre los que puede citarse a Stephen King o Steven Spielberg (Flood, 2012, en línea).

6.1.2. Actividad literaria de Ray Bradbury

Su producción literaria comenzó cuando tenía veinte años de manera profesional tras la publicación de su primer relato en la revista estadounidense *Weird Tales* (Harper Collins, 2008, p. 3), aunque sus aspiraciones literarias empezaron mucho antes. Bradbury había tenido contacto con la industria editorial desde muy temprana edad, pues su abuelo, Samuel Bradbury, era impresor y trabajaba en la revista *Democrat* de finales del siglo XIX (Reid, 2000, p. 1).

El propio autor estimó que podía haber escrito aproximadamente tres millones de palabras en el campo de la ficción antes de conseguir publicar su primera obra, una práctica que le enseñó a depurar su estilo narrativo y fortalecer su capacidad de descripción (Forrester, 1976, p. 50). Entre estas obras previas, se encontraban relatos, cómics y columnas en revistas editadas por otras personas. Incluso publicó su propia revista entre 1939 y 1940, *Futura Fantasia*, de la que solo aparecieron cuatro números, pero que sirvió para lanzar la carrera de nombres tan conocidos en la ciencia ficción como Kuttner o Ackerman (Seed, 2015, p. 7; Clute y Nicholls, 2018, en línea).

Desde aquel momento, en su bibliografía pueden encontrarse más de quinientas historias cortas, novelas, obras de teatro, guiones y poemas (Bradbury, 2008, p. 3). También existieron muchas transformaciones multimodales de algunas de sus composiciones. La propia narración sujeta a estudio en este trabajo, *Fahrenheit 451*, como ya se ha indicado anteriormente, cuenta con una adaptación teatral realizada por el mismo Bradbury en 1955 (Bradbury, 1973, p. 98), además de versiones en otros formatos.

Bradbury experimentó un éxito impredecible en lo que Eller denomina su *Miracle Year*: tuvo lugar entre el otoño de 1949, momento en el que se presentó *The Martian Chronicles* hasta el otoño de 1950, año en el que se publicó la historia corta *The Fireman*, que representaría la base de su futura novela *Fahrenheit 451* (Eller, 2011, p. 221). Según uno de sus principales biógrafos, Sam Weller (Weller, 2003, en línea), es posible que el nacimiento de su primera hija en 1949 fuera una de las razones por las que Bradbury emprendió su profesionalización definitiva como escritor (Harper Collins, 2001, en línea).

The Martian Chronicles comenzó a publicarse en Reino Unido y consiguió que su fama aumentara: numerosos periódicos y revistas especializadas le pidieron que colaborase

como escritor de artículos sobre las técnicas para escribir fantasía y ciencia ficción, por lo que ahora es posible contar con información muy interesante sobre su visión y perspectiva como autor. Esta producción tan prolífica evidencia la notoriedad internacional que le granjearon sus composiciones. Bradbury ya empezaba a consolidarse como un nombre importante dentro de las esferas de la ciencia ficción y la fantasía (*Ibid.*).

Concretamente en *The Martian Chronicles*, Bradbury presenta el choque entre las civilizaciones humana y marciana a través de una narración basada en la sátira, la poesía, la paradoja y el simbolismo (Grimsley, 1970, p. 1239).

En 1951 apareció su colección de relatos interconectados titulada *The Illustrated Man*. Esta obra contribuyó a la consolidación de su popularidad como un autor relevante en términos tanto de calidad literaria como de ventas de libros gracias a su fórmula del *novelized story-cycle*, en el que se basaban tanto *The Illustrated Man* como *The Martian Chronicles* (Eller, 2011, p. 221). En estas producciones, Bradbury compuso una narración sin trama central que, por el contrario, consistía en la fusión de diversos relatos cortos, muchos de ellos publicados individualmente antes de la presentación de la obra general. Esto representa un buen caso de «interdependencia narrativa» (como se vio en el epígrafe 4.2.2.), en el que diferentes narraciones están relacionadas temática y conceptualmente, lo que plantea exigencias especiales para su traducción.

Tanto en el caso de *The Martian Chronicles* como de *The Illustrated Man*, cada relato puede leerse de manera independiente del resto. Sin embargo, todos sus capítulos están unidos por un argumento superior común: la colonización del planeta Marte, narrada de forma cronológica, y el misterio en torno a la identidad del enigmático personaje que da nombre a *The Illustrated Man* (Grimsley, 1970, p. 1239).

Sin embargo, aún no había alcanzado un gran reconocimiento en el campo de la novela, un hecho que le causaba preocupación alrededor de 1951, por verse encasillado en un medio tan específico como es el relato corto. Finalmente, en 1953 se presentó su obra *Fahrenheit 451*, que le aportó un éxito extraordinario y aún más rotundo que las composiciones anteriores (Eller, 2011, p. 224).

Al contrario que en sus obras anteriores, en este caso se centró en el género de la novela por completo. Esto es, desarrolló un argumento extenso en lugar de conectar narrativamente las tramas individuales de diferentes relatos. Dentro de su producción es posible encontrar, por tanto, preeminentemente novelas, novelas cortas y relatos. De esta

última modalidad se le considera uno de los máximos exponentes en los ámbitos de la fantasía y la ciencia ficción, junto con grandes maestros como Poe o Borges (Seed, 2015, p. 3).

Sus obras se vieron influidas por autores fundamentales, representantes de una gran diversidad de épocas y géneros diferentes. No se restringió a los campos temáticos centrados en la construcción de MF o en temas propios únicamente de la fantasía o la ciencia ficción. Esta adaptabilidad le dio la posibilidad de combinar una gran cantidad de técnicas, enfoques narrativos y motivos en historias que poseen ricos matices. Sus composiciones muestran elementos narrativos y estilísticos inspirados en textos de autores pasados y contemporáneos como Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, H. G. Wells, Bram Stoker, Lewis Carroll, Franz Kafka, H. P. Lovecraft o Robert Louis Stevenson (Lobato, 2007, p. 56). También admiró a autores coetáneos y representantes del género de la ciencia ficción, como Robert A. Heinlein o Arthur C. Clarke (Seed, 2015, p. 7).

Uno de los aspectos más interesantes de sus historias y de su técnica narrativa es la habilidad que poseía para modificar sus creaciones y hacerlas evolucionar, incluso transgrediendo la modalidad narrativa en las que se concibieron inicialmente, como se ha mencionado anteriormente. Muchos de sus escritos se han convertido en composiciones destinadas a una lectura radiofónica, en guiones teatrales o para ser representadas en televisión e incluso en óperas, además de pasar a la narrativa gráfica en forma de cómics, como ya se ha referido. De la misma manera y concretamente dentro del campo de la literatura, algunos de sus relatos cortos fueron convertidos en novelas o se unieron para formar colecciones. Algunas historias incluso se incorporaron como capítulos integrados en nuevas novelas (Eller y Touponce, 2004, p. 18).

Puede afirmarse que la producción de Bradbury comenzó en sus años de juventud (como se ha indicado anteriormente), alrededor de la década de 1940, y se prolongó prácticamente hasta el final de su vida en 2012. Por ello, la bibliografía de este autor contiene un número ingente de obras. La gran mayoría de sus composiciones, asimismo, fueron constantemente reeditadas y muchas de ellas agrupadas en diferentes ediciones.

Debido a la formidable cantidad de composiciones que agrupa la producción de Bradbury, las obras incluidas en esta bibliografía ilustrativa constituyen una selección de las más relevantes y las que lograron consolidar su fama como escritor de prestigio dentro de los campos en los que practicó la escritura, entre los que destacan el terror, la fantasía y la ciencia ficción. Se dividen tanto en ficción (sección formada por sus novelas, relatos, poemas y obras

de teatro), como en no ficción (predominantemente ensayos sobre literatura y sobre las técnicas de escritura).

Las composiciones incluidas están ordenadas por año de publicación y se basan en las recopilaciones de las obras más relevantes compuestas por Bradbury a lo largo de su carrera, llevadas a cabo por Eller y Touponce (2004, pp. 437-154), Johnson (2010, p. 19), Seed (2015, pp. 159-185) y Clute y Nicholls (2018, en línea):

1. Ficción:

- *Dark Carnival* (1947). Wisconsin, Estados Unidos: Arkham House.
- *The Martian Chronicles* (1950). Nueva York, Estados Unidos: Doubleday.
- *The Illustrated Man* (1951). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *Fahrenheit 451* (1953). Nueva York, Estados Unidos: Ballantine Books.
- *A Medicine for Melancholy* (1960). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *The Golden Apples of the Sun* (1961). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *Something Wicked This Way Comes* (1963). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *The Anthem Sprinters, and Other Antics* (1963). Nueva York, Estados Unidos: Dial Press.
- *The Autumn People* (1965). Nueva York, Estados Unidos: Ballantine.
- *The Machineries of Joy* (1965). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *The Day It Rained Forever: A Comedy in One Act* (1966). New York, Estados Unidos: Samuel French.
- *I Sing the Body Electric!* (1969). Nueva York, Estados Unidos: Knopf.
- *Pillar of Fire and Other Plays* (1975). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *Dandelion Wine* (1976). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *R is for Rocket* (1976). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- *To Sing Strange Songs* (1979). Exeter, Reino Unido: Arnold-Wheaton.
- *The Ghosts of Forever* (1980). Buenos Aires, Argentina: Librería la Ciudad.
- *The Fog Horn and Other Stories* (1981). Tokyo, Japón: Kinseido.
- *Dinosaur Tales* (1984). Nueva York, Estados Unidos: Bantam.
- *Death is a Lonely Business* (1985). Nueva York, Estados Unidos: Knopf.

- *Death Has Lost Its Charm for Me* (1987). Northridge, Estados Unidos: Lord John Press.
- *Fever Dream* (1987). Nueva York, Estados Unidos: St. Martin's Press.
- *The Toynbee Convector* (1988). Nueva York, Estados Unidos: Knopf.
- *There Will Come Soft Rains* (1989). Indiana, Estados Unidos: Perfection Form.
- *Driving Blind* (1997). Nueva York, Estados Unidos: Avon.
- *Ahmed and the Oblivion Machines: A fable* (1998). Nueva York, Estados Unidos: Morrow.
- *A Chapbook for Burnt-Out Priests, Rabbis and Ministers* (2001). Abingdon, Estados Unidos: Cemetery Dance Publishing.
- *From the Dust Returned: A Family Remebrance* (2001). Nueva York, Estados Unidos: Morrow.
- *Time Intervening* (2001). Colorado Springs, Estados Unidos: Gauntlet Press.
- *The Cat's Pyjamas: Stories* (2004). Nueva York, Estados Unidos: Morrow.
- *The Dragon That Ate His Tail* (2007). Colorado Springs, Estados Unidos: Gauntlet Press.
- *Bullet Trick!: A Collection of Unpublished Teleplays and Short Stories* (2009). Colorado Springs, Estados Unidos: Gauntlet Press.

2. No ficción:

- "Science and Science Fiction" (1952). *Ray Bradbury Review*: 25-26.
- "Literature in the Space Age" (1960). *California Librarian*: 159-164.
- "Cry the Cosmos: a Provocative Essay" (1962). *Life* 53: 86-94.
- *The Essence of Creative Writing* (1962). Texas, Estados Unidos: San Antonio Public Library.
- "Creativity in the Space Age" (1963). *Engineering and Science* 26: 10-15.
- "An Impatient Gulliver Above Our Roofs" (1967). *Life* 3: 34-36.
- "At What Temperature Do Books Burn?". Introducción a *Fahrenheit 451* (1967). Nueva York, Estados Unidos: Simon and Shuster.
- "Unthinking Man and His Thinking Machine" (1968). *American Documentation* 19: 371-374.

- "Reflections from the Man Who Landed on the Moon in 1929" (1970). *Engineering and Science* 34: 14-19.
- "How, Instead of Being Educated in College, I Was Graduated from Libraries, or Thoughts from a Chap Who Landed on the Moon in 1932" (1971). *Wilson Library Bulletin*: 842-851
- *Zen and the Art of Writing and the Joy of Writing: Two Essays* (1973). Santa Bárbara, Estados Unidos: Capra Press.
- "How I Was Always Rich and Too Dumb to Know It" (1975). *Producer's Journal*: 189-193.
- "How Not to Burn a Book; or 1984 Will Not Arrive" (1975). *Soundings: Collection of the University Library*, University of California: 4-32.
- "We Are Aristotle's Children" (Febrero de 1977). *New York Times*.
- *Beyond 1984: A Remembrance of Things Future* (1979). New York, Estados Unidos: Targ Editions
- "Book Burning Without Striking a Match" (1979). *Los Angeles Times*.
- "Beyond Eden" (1980). *Omni* 88: 114-116.
- "Dusk in the Robot Museum: The Rebirth of Imagination" (1980). *Mosaic* 13: iii-iv.
- "The God in Science Fiction" (1980). *Omni* 89: 108-112.
- "A Salute to Superman". *Superman* 400.
- "Burning Bright: A Foreword". Introducción a *Fahrenheit 451: 40th Anniversary Edition* (1993). Nueva York, Estados Unidos: Simon and Shuster.
- "Journey to a Far Metaphor" (Septiembre de 1994). *Washington Post Book World*.
- "I Was There the Day the World Ended, I Was There the Day the World Began" (1999). *Magazine of Fantasy and Science Fiction* 97: 10-16.
- *Bradbury Speaks: Too Soon From the Cave, Too Far From the Stars* (2005). Nueva York, Estados Unidos: Morrow.

6.1.3. El estilo narrativo de Ray Bradbury

Como se ha expresado, Bradbury se centró predominantemente en tres subgéneros creativos: la fantasía, el terror y la ciencia ficción. De cada uno de estos movimientos obtuvo inspiración y herramientas para construir todas sus obras de manera global, aunque nunca mostró una

predilección excluyente por ninguno de ellos. También practicó el género del relato policíaco y de misterio durante su época creativa temprana. Sin embargo, como afirmó el propio Bradbury, solo se trataba de ensayos que le conducirían posteriormente a los ámbitos de la fantasía y la ciencia ficción (Seed, 2015, p. 7).

Esta versatilidad le permitió diseñar un estilo de redacción personal, evocador, simbólico y retóricamente expresivo, que le distancia de muchos de sus coetáneos o de autores de la actualidad. Mientras que algunos autores de ciencia ficción son criticados por la calidad de su narrativa, Bradbury fue considerado un excelente escritor. Su estilo se consideró influido por los clásicos y la poesía, como ya se ha descrito. En cuanto al tono poético de sus obras, el propio Bradbury declaró en una entrevista (Bolhafner, 1996, en línea):

When I got to know Aldous Huxley, back when I was 30 years old, [...] I had tea with him one afternoon, and he leaned forward, and he said, [...] 'Do you know what you are?' And I said 'No, Mr. Huxley, what am I?' He said, 'You are a poet. You are a poet'. He'd read 'The Martian Chronicles'. So... I didn't know that. It just happened that way. But I had a bent. I fell in love with Shakespeare when I was in high school. And then all the great poets. And I belonged to the poetry club in high school, and, uh, didn't let my friends know because, you know, you can't let your pals know you're in a poetry club. I mean, that's pretty suspicious.

Para la construcción de sus personajes, confiaba de forma singular en una cierta inspiración inconsciente, intuitiva: se dejaba influir por las tramas y el mundo en el que los situaba. Para ello, no hacía uso de un análisis psicológico independiente, sino que situaba a sus personajes en las situaciones a las que debían enfrentarse y observaba orgánicamente sus reacciones ante tales hechos (Eller, 2014, p. 167).

Como expresa Seed (2015, p. 3), su forma de narrar era predominantemente escénica, en ella podía verse la influencia de la cinematografía y uno de sus recursos más comunes era el planteamiento de situaciones concretas, así como la posterior búsqueda de la ironía que contienen y su explotación dramática.

Las nociones que expresa en las tramas que construyen sus mundos y sus escritos son tan fuertes porque conectan con las emociones humanas más básicas. Como afirma Forrester, las historias se debilitarían si los lectores no se entusiasmaran con ellas tanto como el mismo Bradbury (1976, p. 51).

De acuerdo con Highet, su estilo podía definirse como una mezcla de poesía y

coloquialismo (cit. Bradbury, 1990, pp. VII-VIII). Mengeling (1971, p. 885) incide en su capacidad para plantear imágenes vívidas a los lectores y combinarlas con diferentes clases de elementos metafóricos como las señas de identidad de su estilo. Es esta dualidad la que permitía a Bradbury sumergir a los receptores en sus universos narrativos personales, que se mostraban, al mismo tiempo, tanto de forma concreta como abstracta.

Respecto a la personalidad poética de sus obras, Bradbury equiparaba sus narraciones con una de las figuras que se usan comúnmente en este campo creativo, las metáforas: *I write metaphors. Every one of my stories is a metaphor you can remember* (Bradbury, 2010, en línea).

En esta afirmación aparecen diferentes componentes de su estilo compositivo: en primer lugar, destaca su afán por construir tramas, personajes y obras en su totalidad que representen la manifestación de ideas de una forma simbólica y artística. Por otro lado, Bradbury insiste en que sus escritos también están redactados con un objetivo reflexivo e incluso didáctico. Plantea hipótesis y siembra pensamientos en los lectores que acceden a su producción a través de sus argumentos y de las acciones y diálogos de sus personajes, de manera que cualquier receptor termina su lectura con nuevos datos con los que reexaminar el mundo que le rodea.

Además, aunque en su época los campos de la fantasía o la ciencia ficción se consideraban destinados a un público infantil o juvenil, Bradbury nunca pecó de infantilismo y expresó sus ideas y sus tramas de una manera compleja, madura y directa. Siempre trató de exponer su contenido sin evitar cuestiones macabras o desagradables si el argumento lo requería (Clute y Nicholls, 2018, en línea).

A pesar del hecho de que muchos estudiosos lo consideraran como uno de los autores destacados de Estados Unidos, su producción ha recibido escasa atención por parte de los críticos literarios ubicados en los círculos generales de la literatura, centrados especialmente en el realismo (Mengeling, 1971, p. 877).

Respecto a los subgéneros como la ciencia ficción o la fantasía (que cuentan con autores que se especializan en ellos de forma exclusiva), Bradbury no se limitó a desarrollar las tramas normalmente asociadas a ellos, sino que ejerció una libertad creativa muy destacada. No obstante, su virtuosismo y la calidad de sus composiciones le permitió ser conocido y valorado dentro de ellos. En el caso concreto de la ciencia ficción, numerosos teóricos consideran que Bradbury representaba a uno de los mayores exponentes

minusvalorados de los escritores de ciencia ficción gracias a novelas como *The Martian Chronicles* o *Fahrenheit 451* o relatos como *The Sound of Thunder* (Eller y Touponce, 2004, pp. 1-2).

Asimismo, críticos como Miller aseguran que Bradbury destaca entre los escritores de ciencia ficción porque es capaz de proporcionar a sus escritos un sentido de espiritualidad cósmica (Miller, 1990, p. 93). Esta facultad se relacionaba con el carácter poético y sugestivo de sus narraciones, una idea que, en el marco de este trabajo, puede relacionarse con el potencial de evocación que puede mostrar un MF y cuya intensidad determina la identificación de los receptores con lo que ocurre en esta estructura narrativa.

Estas opiniones de distintos especialistas hacen que la fama de Bradbury como autor de ciencia ficción pueda considerarse justificada y que pueda reconocérsele como un referente dentro del género, a pesar de que su producción en ficción especulativa no haya sido tan extensa como en otras esferas temáticas.

Son varios los autores de reconocido prestigio en los campos de la ciencia ficción y la fantasía que reconocen explícitamente haberse inspirado en las obras de Bradbury. Es posible citar entre ellos a Ursula K. Le Guin, David Brin o Margaret Atwood (Seed, 2015, p. 1).

Sin embargo, algunos teóricos también consideran que a Bradbury no se le puede catalogar exclusivamente como a un autor de ciencia ficción, pues no utiliza de un modo estricto los argumentos, las estructuras discursivas, las estrategias narrativas y argumentales de las que se hace uso frecuentemente en este género literario (Anderson, 2013, p. 7). No obstante, Bradbury sí utilizó los criterios científicos y técnicos como base (como ocurre con frecuencia en la esfera de la ciencia ficción) de muchas de sus narraciones. Le interesaban mucho más los aspectos relacionados con la construcción de los personajes, junto con la forma en la que reaccionaban ante los sucesos o las nuevas realidades a los que debían enfrentarse y cómo el contexto narrativo les afectaba en su dimensión psicológica (*Ibid.*).

Por otra parte, se le puede considerar como el pionero en cultivar un subgénero compositivo que se caracteriza por la unión de tramas pertenecientes a los movimientos de la fantasía y la ciencia ficción, pero que no puede ubicarse en ninguno de los dos de forma exclusiva (Anderson, 2013, p. 7). Esta fusión de lo científico-técnico con elementos fantásticos y mágicos es lo que definía su estilo y lo que le permitió aportar un carácter poético a la ciencia ficción de su época. La influencia de Bradbury ha contribuido notablemente a ampliar las posibilidades de este género y a que la ciencia ficción actual se

convierta en el género complejo y prácticamente inclasificable que es hoy (*Ibid.*).

Como explicó el propio Bradbury, siempre sintió fascinación por la ciencia, la tecnología y el espacio, temas básicos para la ciencia ficción de su época. Relacionaba la exploración espacial con la aspiración de la humanidad de vencer a la muerte y alcanzar la eternidad. Consideraba que: *in our time, the rocket arrives as shatterer of the scythe*, uniendo la idea de las naves espaciales con la destrucción de la guadaña de la muerte (Bradbury, 1973, p. 99).

Concretamente, *The Martian Chronicles* representa un caso interesante en su producción, al poderse catalogar como ficción especulativa o ciencia ficción: es común que las obras adscritas a este género literario se vean desfasadas por los adelantos reales que ocurren en los campos de la ciencia y la tecnología, que superan las predicciones o las hipótesis de sus autores. Sin embargo, este no es el caso de la obra de Bradbury, porque no se centraba predominantemente en los logros científicos que caracterizaban con frecuencia las obras de la ciencia ficción, sino en aspectos relacionados con la crítica social y el estudio de los problemas reales de las personas desde una óptica especulativa y futurista (Dominianni, 1984, p. 49). La mayoría de estos temas siguen vivos hoy, prácticamente en los mismos términos, a pesar de los avances tecnológicos de las últimas décadas.

Bradbury nunca se sintió esclavo de un determinado campo literario o creativo. En una entrevista, afirmó que solo había escrito un libro que podía incluirse en la ciencia ficción, *Fahrenheit 451*, y que consideraba el resto de su obra perteneciente a la fantasía (cit. Aggelis, 2004, p. 18).

A pesar de estas declaraciones, Bradbury siempre fue consciente y defendió no solo la profundidad de las historias vinculadas a la ficción especulativa, sino incluso su potencial reflexivo, para diseñar todo tipo de hipótesis científicas y para ampliar la información teórica de la que se podía disponer. Como se ha visto, esa intención crítica y didáctica es una de las características funcionales que determinan la construcción de productos basados en MF.

Bradbury llegó a expresar su decepción hacia aquellos que minusvaloraban esta clase de literatura: *How is it then that quasi-intellectuals, intellectuals, and other haute-philosophers find science fiction contemptible? Or if they think of it at all, ignore it?* (Bradbury, 1997, p. 12).

La fantasía fue uno de los intereses de Bradbury prácticamente desde que comenzó su actividad literaria como aficionado. Es posible rastrear elementos de lo que se consideran

componentes del movimiento literario de la fantasía en sus obras tempranas (Sullivan, 1972, p. 1309). Bradbury creó una marca distintiva por cómo afrontaba obras de tipo fantástico, caracterizadas por sus motivos carnalescos, herencia de su fascinación infantil por el carnaval y todo lo relacionado con él. Como registra Sullivan (*Ibid.*), durante las décadas de 1920 y 1930 visitaba junto a su hermano menor todos los circos ambulantes que llegaban a su localidad o cualquier carnaval que se celebrara en la zona. Estas experiencias de la infancia marcaron a Bradbury hasta el punto de que el carnaval se convirtió en una fuente importante de conceptos que estimulaban su imaginación cuando redactaba composiciones relacionadas con la fantasía o el terror. En ellas abundaban esqueletos, brujas, hechiceros y monstruos (*Ibid.*, p. 1309-1310).

6.1.4. Recepción literaria de las obras de Ray Bradbury

Su capacidad creativa, la complejidad de sus tramas y la belleza de su discurso, a pesar de la variedad temática de sus obras, gozaron de la apreciación de los miembros de los diferentes movimientos literarios a los que se vinculaban sus creaciones. Bradbury pasó, gracias a sus habilidades creativas, de ser un escritor que únicamente difundía sus obras en publicaciones de limitada trascendencia hasta alcanzar una elevada relevancia en los circuitos generales de la literatura, sin restringirse a los campos de la fantasía, el terror o la ciencia ficción: *His popularity, shown by the fact that most of his work has remained in print for decades, has been accomplished by a growing reputation among academic critics* (Reid, 2000, p. 9).

Además, sus obras empezaron a utilizarse como lecturas didácticas en centros educativos, lo que incrementó aún más su notoriedad como autor. Esto causó que los críticos se interesaran todavía más por su figura, quienes, más allá de centrarse en la exactitud científica de las tramas que desarrollaba en sus escritos, valoraron la capacidad artística de sus composiciones y el potencial especulativo de sus tramas (*Ibid.*, p. 11).

Recibió numerosas condecoraciones y premios por su trabajo durante su carrera: entre ellos destacan galardones como el World Fantasy Award for Lifetime Achievement de la World Fantasy Convention de 1977 y el Grand Master Nebula Award, otorgado por el gremio Science Fiction Writers of America (1989) como reconocimiento a toda su trayectoria literaria (Clute y Nicholls, 2018, en línea).

También obtuvo menciones como el Bram Stoker Award (Reid, 2000, p. 4), fue

nombrado Comandante de la Orden de las Artes y las Letras en 2004 por el gobierno francés y le homenajearon con una estrella nominal en el Walk of Fame de Hollywood (California, Estados Unidos) (Seed, 2015, pp. 1-2).

Por añadidura, recibió elogios de numerosos intelectuales y personajes importantes que habían leído sus obras y que habían quedado embelesados con el estilo y la profundidad temática de Bradbury. Entre ellos destaca Bertrand Russell, quien envió una carta a los editores de Bradbury alabando la novela sujeta a estudio en este trabajo, *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1997, p. 11); o el propio Huxley, como ya se ha señalado. En este grupo de lectores fieles también se encuentran mandatarios como Barack Obama, quien, durante su presidencia de los EE. UU., recalcó la contribución de Bradbury a la estructuración de la cultura de los siglos XX y XXI, así como su papel en el intento de mejorar el mundo gracias a sus composiciones; o Mijaíl Gorbachov, quien insistió en conocer a Bradbury durante una visita a Estados Unidos mientras era presidente de la Unión Soviética (Seed, 2015, p. 1).

6.1.5. *Temáticas de las obras de Ray Bradbury*

Su creatividad y su habilidad narrativa le permitieron diseñar un estilo argumental que, como ya se ha descrito, prácticamente creó un nuevo tipo de relato tanto de ciencia ficción como de fantasía. Este hecho le permitió trascender los límites de estos movimientos literarios, frecuentemente considerados minoritarios, y fue capaz de instalarse en los circuitos generales de la literatura de su tiempo en la década de 1940 (Seed, 2015, p. 2).

Los motivos preferidos que Bradbury planteó en sus obras se basaban en sus propias experiencias vitales y en sus composiciones de juventud que desarrolló posteriormente en sus escritos. Entre ellos destacan argumentos como la visión de la tecnología como amenaza debido a su uso incontrolado o su amor por la vida sencilla. Trató especialmente la cuestión de la inocencia propia de la infancia y cómo va desapareciendo conforme transcurren los años de vida de una persona, así como la consecuente e inevitable incertidumbre ante el futuro llegada la pérdida de la niñez (Clute y Nicholls, 2018, en línea).

También aparece en sus obras una profunda contraposición entre conceptos como la fantasía y la realidad, la infancia y la vida adulta, lo primitivo y lo civilizado, la capacidad de crear y la habilidad para destruir, que representan temas recurrentes en sus narraciones, marcados con su reconocible impronta (Anderson, 2013, 8).

Su producción se sumerge frecuentemente en la dimensión interior de sus personajes y explora las características más íntimas de los seres humanos. Las esferas psicológica y sociológica de los personajes en sus obras eran de gran interés para Bradbury, especialmente cuando los exponía a situaciones diferentes, que se fundamentaban en algún tipo de conflicto interno, ético o emocional. Estas exploraciones reflexivas distanciaban sus composiciones de las obras que constituían la base de los diferentes géneros en los que centraba su atención creativa (Lobato, 2007, p. 2).

En su producción se pueden encontrar múltiples obras que escapan del campo estereotípico de la literatura, con composiciones propias del género ensayístico, la poesía o incluso el cine y la televisión. Entre otras contribuciones, también participó en diversas producciones audiovisuales: escribió el guion de cine de la película *Moby Dick* (1956) y colaboró en la producción de *King of Kings* (1961). Durante estos proyectos asimiló grandes conocimientos acerca de la industria del cine y de las tareas de postproducción. Además, colaboró con Orson Welles e incluso realizó doblajes en la narración que acompañaba a la cinta, aunque su nombre no se incluyó en los créditos realizados en la época en la que se proyectó la producción (Eller, 2014, p. 172). Adicionalmente, llegó a obtener un Emmy Award por su trabajo en *The Halloween Tree* (Harper Collins, 2001, en línea).

Al margen de su producción en estas diversas esferas creativas, su fama llegó a traspasar las fronteras de la literatura o la dimensión cinematográfica y televisiva, gracias a la calidad de sus distintas obras. Su apellido se empleó para bautizar, por ejemplo, el lugar de aterrizaje de la sonda espacial Curiosity de la NASA sobre el planeta Marte en 2012 (The Bradbury Landing) como homenaje a sus escritos, en especial *The Martian Chronicles* (Clute y Nicholls, 2018, en línea). Además, en la Luna existe también el cráter Dandelion, bautizado de esta forma en 1971 cuando el transbordador Apollo 15 aterrizó en este satélite, en honor de la obra de Bradbury *Dandelion Wine* (Reid, 2000, p. 5).

Además, realizó otras contribuciones en el campo del arte, principalmente la pintura y el diseño: por ejemplo, confeccionó personalmente las ilustraciones de muchas de las cubiertas para sus libros y ejerció de asesor para el diseño de instalaciones como parques de atracciones, tales como la Feria Mundial de Nueva York (1964) o Disney World (*Ibid.*, p. 4), o parques tecnológicos, entre otras actividades.

Asimismo, impartió una gran cantidad de conferencias y ponencias acerca de temas diferentes en empresas, universidades, bibliotecas, colegios e institutos de Estados Unidos.

Otra de sus actividades en el ámbito cultural fue su experiencia como crítico literario. Además, produjo una notable cantidad de ensayos, que se centraban esencialmente en el estilo de vida en la época postnuclear (Eller y Touponce, 2004, p. 11).

Bradbury también participó activamente en la promoción de la cultura popular y asistía a diferentes eventos centrados en la fantasía, el terror y la ciencia ficción como la Comic-Con, una convención anual organizada en San Diego (Estados Unidos) de la que fue asiduo desde 1970 (Bradbury y Weller, 2014).

6.1.6. Fahrenheit 451

Fahrenheit 451 es una de las composiciones más importantes dentro de la bibliografía de Ray Bradbury, por las razones que ya se han ido exponiendo. Adicionalmente, muestra unas singularidades que se alinean en gran medida con los propósitos de este trabajo.

Uno de los aspectos que es necesario comentar en primer lugar acerca de esta composición es su denominación: como el propio autor explicó en uno de sus ensayos (Bradbury, 1967) el título de la novela alude a la temperatura a la que el papel (como, por ejemplo, el de los libros) comienza a arder.

Inicialmente, Bradbury estaba seguro de que quería utilizar una referencia de este tipo para titular su composición y realizó consultas en diferentes instituciones científicas para obtener datos fidedignos acerca de esta circunstancia. No obstante, en un principio ninguna fue capaz de ofrecerle una respuesta clara y el título provisional para la novela fue *Fahrenheit 270*. Algunas ilustraciones preliminares para la primera cubierta de la obra indican que también se barajaron títulos como *Fahrenheit 204* y *Fahrenheit 205*. Al final, el cuerpo de bomberos de Los Ángeles (Los Angeles Fire Department) le indicó el umbral exacto de ignición del papel tras comprobarlo en sus instalaciones y la novela pasó a titularse *Fahrenheit 451* (Eller, 2011, p. 279).

Esta novela relata la historia de Guy Montag, un integrante del cuerpo de bomberos de una ciudad de Estados Unidos. Uno de los componentes narrativos destacados de este escrito es el hecho de que los bomberos en el MF de Bradbury han modificado notablemente sus funciones con respecto a las que tienen en el contexto habitual conocido cotidianamente. El principal cometido social de estos profesionales en el universo creativo en el que tienen lugar los acontecimientos ya no es la extinción de incendios. Por el contrario, su tarea es

provocarlos, por razones ideológicas: la prohibición, censura y eliminación de la literatura en su totalidad, incluyendo los libros de cualquier clase, que el gobierno ha declarado potencialmente perjudiciales para sus habitantes y para el orden establecido.

A medida que avanza la trama relatada en la novela, el protagonista, el bombero Montag, quien al inicio de esta historia es un miembro convencido y obsecuente más del colectivo de bomberos en el que trabaja y un ciudadano que cumple todas las normas establecidas sin cuestionarlas siquiera, experimenta una serie de cambios internos muy profundos. Conoce a diferentes personas que empiezan a modificar paulatinamente su opinión, su visión del mundo y de la sociedad que habita, creciendo al mismo tiempo su habilidad para detectar las incongruencias y el reverso negativo de la forma de vida impuesta institucionalmente.

Todo ello acaba desembocando en su progresiva rebelión contra el orden represor del que forma parte prácticamente desde que nació y comienza a resistirse y a enfrentarse tanto intelectualmente como activamente contra muchas de las ideas y los comportamientos que les son inculcados a los integrantes de la sociedad.

Como expresa Feneja (2012, p. 17): *Montag's development is a path of self-knowledge, of discovery and of growing awareness: of himself, of other people, of society, of what man has made of man.*

En un plano extraliterario, esta novela también puede entenderse como una reflexión acerca del estado de la intelectualidad y del desarrollo cultural y formativo que experimentaban las sociedades industrializadas a mediados del siglo XX, especialmente en un clima militarizado que perseguía el control ideológico. Como afirma Sisario, puede encontrarse en esta obra una advertencia acerca de que la sociedad se dirigía al estancamiento intelectual en aquel momento (1970, p. 202), relacionado con la persecución de las actividades y las personas que se consideraban sospechosas de tener una ideología antisistema o comunista, que eran objetivo por parte de instancias gubernamentales encabezadas por el senador McCarthy (Hoskinson, 1995, p. 346)

En la novela, estas tendencias destinadas al adoctrinamiento y al control intelectual de los individuos están especialmente presentes en los contenidos audiovisuales de entretenimiento que se proporcionan a la sociedad a través de los medios de comunicación.

Estos componentes de la dinámica vital de las sociedades existentes en el marco extradiegético gozan en el MF de Bradbury de una virtual omnipresencia gracias a elementos

conceptuales innovadores como las *Wall-TV* (pantallas de televisión de gran tamaño que sustituyen las paredes de los salones de las casas) o los *ear-thimbles* (radios portátiles que se introducen en el oído), que serán estudiados en detalle más adelante en este trabajo. Montag⁹ inicialmente formaba parte de este engranaje de control social basado en la destrucción de los libros que podían contrarrestar el efecto de los medios de comunicación, a través de los cuales se emitía el contenido aprobado por las instituciones de la macroestructura narrativa que contiene *Fahrenheit 451* (Seed, 1994, p. 227).

Finalmente, su viaje de autodescubrimiento y de libertad le lleva a enfrentarse incluso a su propia familia y a sus compañeros y superiores en su trabajo, pues toma la decisión de intervenir para intentar mejorar el universo en el que vive. Su propósito era conseguir que la gente tomara conciencia del adoctrinamiento al que estaban sometidos, para así conseguir primero dañar, modificar y, posteriormente, destruir el sistema opresivo en el que se encuentra atrapado.

Una de las grandes bondades de esta obra es la capacidad que tiene Bradbury de ofrecer las dos caras de un mismo conflicto: por un lado, se presenta a Montag, quien de repente se vuelve consciente de la situación en la se encuentra sumida la sociedad y los mecanismos de los que disponen las instancias institucionales para transmitir sus mensajes y condicionar su comportamiento. Se trata de un sistema del que él mismo es un engranaje más, aunque ha decidido abandonarlo e incluso actuar en su contra.

Como él, muchas personas con anterioridad han arriesgado sus vidas para intentar lograr el mismo objetivo que ahora intenta alcanzar el protagonista, sobre todo a través de la protección de las obras escritas y de la literatura en general, incluso a través de la memorización de composiciones completas para evitar que se pierdan.

Por otro lado, Bradbury expone como contrapunto a todos aquellos que no son conscientes de la realidad del mundo que habitan. En este colectivo se incluyen las personas que, de forma complemente acrítica, solo creen en aquello que reciben a través de los medios de comunicación y las consignas gubernamentales. Un ejemplo claro es la propia esposa de Montag, Millie, quien se resiste a percibir la realidad del entorno que la rodea y prefiere sumergirse y alinearse en los programas de radio y televisión constantemente para así olvidar

⁹ Los medios audiovisuales se presentan como instrumentos de neutralización, manipulación y homogeneización de las ideologías, la individualidad y las formas de vida. Las reflexiones casi proféticas que despierta el mundo distópico *bradburyiano* adquieren, si cabe, mayor sentido en la actualidad, con la omnipresencia de los medios digitales, la manipulación informativa y comercial o la creciente dependencia de las diferentes formas de evasión y disociación que pueden generar estos medios, como la adicción a los dispositivos móviles o los videojuegos.

todo lo negativo que pueda acontecer.

Al mismo tiempo, también están aquellos que perciben perfectamente lo que ocurre a su alrededor y, sin embargo, se encuentran cómodos con ello o incluso lo creen necesario para mantener la paz y la seguridad de la sociedad. Incluso utilizan estas razones para justificar la represión y la manipulación a la que están sometidos los ciudadanos. El ejemplo más claro que presenta este perfil es el capitán de bomberos Beatty, el superior de Montag.

Fahrenheit 451 representa una de las principales composiciones de toda la producción de Bradbury, especialmente en cuanto a difusión e impacto. Constituye una obra indispensable no solo en los minoritarios círculos artísticos de la fantasía o la ciencia ficción, sino que ha conseguido llegar a ejercer una destacada influencia sobre un gran número de lectores. Bradbury también ha influido en obras pertenecientes a movimientos sociales o culturales más generales: *Fahrenheit 451, published in 1953, is a cultural time marker, helping us to locate the past, evaluate the present, and imagine the future. Fahrenheit 451 still vexes our conscience [...]* (Smolla, 2009, p. 895).

Parte de este éxito y de su pervivencia en el imaginario colectivo de las épocas que sucedieron a su publicación fue su habilidad para materializar en un medio literario muchos de los miedos (muchos incluso inconscientes) de la sociedad de la década de 1950 y sus inquietudes acerca de lo que podría acontecer en el futuro. Como explica Smolla, las tribulaciones y los esfuerzos de los protagonistas de la novela son perfectamente extrapolables a la época actual, relacionados con la lucha contra la censura y en defensa de la libertad de pensamiento. Estos factores son los que le otorgan a *Fahrenheit 451* su universalidad y vigencia (*Ibid.*, p. 909).

La novela ha sido adaptada en dos ocasiones al cine: la primera de ellas fue en el año 1966 bajo la dirección de François Truffaut. La segunda ha sido recientemente estrenada (2018) por parte de la cadena estadounidense HBO, responsable de series de televisión tan conocidas como *Game of Thrones* o *Westworld* (HBO, 2018, en línea).

Asimismo, como ya se ha anotado al analizar el impacto de la transmedialidad en la traducción de MF, *Fahrenheit 451* fue transpuesta a muchas más modalidades creativas: destaca la conversión en una obra de teatro por parte del propio Bradbury e incluso su trama fue utilizada para escribir el libreto de una ópera (Smolla, 2009, p. 901).

Igualmente, inspiró una versión adaptada al formato interactivo de los videojuegos en 1984, también titulado *Fahrenheit 451*. Más recientemente, ha sido adaptada también al

formato de novela gráfica autorizada por Tim Hamilton (Bradbury y Hamilton, 2009; Clute y Nicholls, 2018, en línea).

La potencia de su pensamiento y de sus hipótesis, su reflejo y la reinterpretación de acontecimientos históricos reales y la capacidad para predecir la evolución de una gran cantidad de aspectos de la vida cotidiana de cualquier población humana desde su publicación en 1953 han causado que su relevancia trascendiera los campos creativo y literario y haya llegado hasta el lenguaje informático. Desde el año 2015, la Internet Engineering Task Force (que está al cargo de establecer los estándares técnicos del ciberespacio) ha incluido el código «HTTP 451» en la terminología referida a los problemas de acceso a cualquier tipo de datos. Este código se utiliza para señalar que un contenido web o cualquier contenido en línea no es accesible desde una localización concreta debido a que ha sido censurada desde instancias gubernamentales. Por tanto, *Fahrenheit 451* también se ha convertido en la actualidad en un símbolo de la censura digital (Orphanides, 2015, en línea).

Bradbury ha comentado en muchas ocasiones en diferentes artículos y entrevistas las circunstancias que rodearon la concepción y la ejecución de esta novela. Al carecer de una máquina de escribir propia, tuvo que realizar una inversión de nueve dólares para poder alquilar una en la biblioteca de la Universidad de California. Tras esto, la investigación, concepción y composición de la obra requirió tan solo nueve días de trabajo (Bradbury, 2012b, p. 193-198). Acerca de este proceso creativo, Bradbury hizo la siguiente declaración (Bolhafner, 1996):

I was, like Melville's hero, madness maddened. I had no way to stop. I did not write *Fahrenheit 451*, it wrote me. There was a cycling of energy off the page, into my eyeballs, and around down through my nervous system and out through my hands. The typewriter and I were Siamese twins, joined at the fingertips.

Después de su publicación, la notoriedad y el inesperado éxito que alcanzó tanto la obra como su autor, Bradbury comentó que no estaba seguro de lo que hacía, pero que se alegraba de haberlo hecho (Bradbury, 2008, p. 6). La novela apareció a raíz de la aglutinación de diferentes tramas, personajes y fragmentos de historias que Bradbury había publicado con anterioridad. Muchas de las ideas principales de *Fahrenheit 451* proceden de cinco relatos cortos: *Bonfire*, *Bright Phoenix*, *The Exiles*, *Usher II* y *The Pedestrian* (Bradbury, 2012b, p. 193-198). Posteriormente, Bradbury volvió a procesar todas estas nociones y las situó dentro

del nuevo argumento global, generando la novela que puede leerse en la actualidad.

Bradbury también incorporó muchas ideas personales a esta obra. Su patente amor por la literatura, reflejado en su biografía y su temprana iniciación en la escritura, le llevó a componer una historia en la que esta faceta artística es denostada, perseguida y destruida por su potencial transformador de las personas. Los libros y la creación literaria en general pueden favorecer una indagación más profunda de la realidad más profundamente y que se vean algunas de las aristas que permanecen ocultas antes de adquirir nuevos conocimientos.

Además, permite el libre desarrollo de la intelectualidad y la construcción de un sistema de valores y modelos de comportamiento propios. Por ello, es natural que esta capacidad crítica estimulante en la literatura sea vista como una amenaza y que, en su conjunto se considere un componente que debería ser erradicado por parte de determinados individuos con afán de control.

Fahrenheit 451 es heredera de la época en la que Bradbury la compuso y depende en gran medida del profundo e inspirado estudio que realiza de la dimensión política y social de los años en los que vivía su autor. Se redactó en plena Guerra Fría, una era en la que las ideologías de diferentes países se radicalizaban y los conflictos armados estaban diseminados prácticamente por todo el mundo. Se trataba de los tiempos herederos de dos Guerras Mundiales (1914-1918 y 1939-1945), de los bombardeos con armas nucleares de Hiroshima y Nagasaki (1945) y del ascenso de ideologías y gobiernos totalitarios en diferentes partes del mundo (Herrera, 2011, p. 3).

De acuerdo con Hoskinson, obras como *The Martian Chronicles* y *Fahrenheit 451* representan “cold war fiction”. Esto se debe a que, de una manera mucho más acusada que en otras composiciones y otros MF creados por Bradbury, trata en ellas temáticas que se fueron moldeadas por el ambiente político imperante en los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. Destacan la influencia de la persecución comunista en suelo estadounidense y la competición tecnológica con la Unión Soviética en la carrera espacial y nuclear (1995, p. 346).

Es por estas razones que Bradbury situó su sociedad ficticia en medio de un enfrentamiento militar y bajo la amenaza constante de su destrucción por parte de potencias extranjeras, un reflejo de la era nuclear hacia la que se habían deslizado todas las naciones.

La ideología de la sociedad diseñada por Bradbury se caracteriza por el control, la propaganda y la promoción de la utilización de tecnología y el consumismo, elementos

tomados directamente de sociedades y modos de vida concretos que eran detectables en determinados países en su época. Aglutinó todo esto en un estudio del influjo de tales ideas sobre la población y especialmente en el análisis de la forma en la que todo ello afectaría al diseño de la industria cultural y los productos que genera, con enorme clarividencia. Se basó para ello en las nociones diseñadas por Adorno y Horkheimer (explicadas anteriormente en este trabajo), en lugar de aplicar a sus ciudadanos una censura ideológica e intelectual carente de reflexión (Eller y Touponce, 2004, p. 164-186).

El resultado de aplicar estas nociones es una cultura de consumo completamente desvinculada de las nociones políticas, una de sus características principales, entre otras. También destacan otros rasgos individualistas como la apatía hacia otros integrantes de la sociedad o el egocentrismo exacerbado (Seed, 1994, p. 228).

Los temas principales que se tratan en esta obra son inquietudes, incluso inconscientes, de una gran parte de la población de los siglos XX y XXI: *the problem of homogeneity, the disparity between restriction and avuncular government, the risk of technology exceeding its moral bounds and [...] the debate between acceptance and dissatisfaction* (Seed, 1994, p. 226).

Bradbury presenta a los lectores una obra excepcional y que representa una anomalía dentro del subgénero de obras que muestran las consecuencias negativas de la evolución de las sociedades humanas. En lugar de proceder a ofrecer a los receptores un MF centrado en las consecuencias de los conflictos que tienen como resultado un contexto postapocalíptico provocado por las acciones de los seres humanos (utilizadas comúnmente en una gran variedad de composiciones), optó por una vía totalmente diferente.

Otros autores que se basaron en las premisas de los sistemas que deben imponerse para evitar un desenlace fatal fueron Aldous Huxley (*Brave New World*) o George Orwell (1984). Pueden encuadrarse junto con *Fahrenheit 451* en el subgénero de la distopía, como ya se ha referido en el epígrafe 2.4.3. Esta representa una modalidad narrativa que se basa en presentar una anti-utopía en el sentido de la *Utopía* de Tomás Moro: en lugar de mostrar un contexto sociocultural idílico e idealizado, una distopía consiste en un «macabro espejo de aquello en lo que se podría convertir la sociedad» (Herrera, 2011, p. 16).

En ellas, la destrucción o la devastación de la Tierra debido a la escalada armamentística y los enfrentamientos entre naciones han conseguido evitarse a través de una reestructuración radical de la sociedad y del modo de vida de muchos países. Frecuentemente,

esta transformación se ha traducido en sistemas represivos en los que se practica una constante persecución de aquellos catalogados como enemigos (no afines), tanto dentro como fuera de un territorio en particular.

Los campos que más a menudo son constreñidos dentro de estos sistemas son la educación, la intelectualidad y el libre acceso a la información y a los conocimientos. Todo ello es controlado por las instituciones, quienes deciden aquello que deben y lo que no deben conocer los ciudadanos que administran.

Esta modalidad literaria es llamada por muchos especialistas y autores «alterapocalíptica» (*alterapocalyptic*), término que establece una distinción notable, por mostrar un desenlace divergente con respecto a lo previsible, con las historias que podrían denominarse «postapocalípticas» (*postapocalyptic*), en las que la destrucción del planeta no ha podido evitarse (Foertsch, 2010, pp. 173-174). *Fahrenheit 451* podría situarse en el seno de esta tradición creativa como uno de sus máximos exponentes. Además, debido a sus características, *Fahrenheit 451* se sitúa en el campo de las novelas redactadas durante los siglos XX y XXI que intentaban predecir el desenlace negativo de todas las medidas impuestas en determinadas sociedades, la escalada armamentística, la lucha ideológica entre potencias y el enfrentamiento militar recrudecido en todo el planeta.

Como el propio Bradbury aseveró, *Fahrenheit 451* procede de *the same period in my life, when I was warning people. I was preventing futures* (cit. Mogen, 1986, p. 83).

Representa, sin embargo, un producto singular. Haciendo uso de una prosa y de una expresividad poéticas y exóticas, no se centra exclusivamente en los aspectos negativos de sus historias ni en sus consecuencias más terribles (como ocurre frecuentemente en el caso de obras que siguen esta dinámica).

Su MF está poblado por personajes que se rebelan contra un régimen opresivo e intentan alcanzar la libertad pagando un precio personal muy alto, pues deben enfrentarse incluso a sus seres queridos para ello. Sin embargo, Bradbury siempre hace hincapié en la habilidad de las personas para perseguir sus ideales y romper todo tipo de barreras para alcanzar lo que ansían, superando durante este trayecto todo tipo de obstáculos (Roberts, 2016, p. 218).

Hoskinson apoya este optimismo hacia el futuro que exhibe Bradbury en *Fahrenheit 451* y en otras obras como *The Martian Chronicles*. Este autor lo consideraba una defensa literaria de la «recivilización» (*recivilization*) en la era nuclear, en la que se podían superar las

restricciones, la censura y el militarismo exacerbado (Hoskinson, 1995, p. 353).

Asimismo, representa un claro ejemplo de la producción de Bradbury imbricada en la literatura de ciencia ficción: una ubicación en el futuro cercano y la edificación de un MF que es utilizado como base para plantear sus reflexiones personales y como cimientos de su trama y de los acontecimientos que afectan a los personajes.

Como obra situada en el futuro, Bradbury realizó una serie de predicciones que se ubicaron en campos diferentes, desde la configuración de las sociedades humanas y las relaciones personales hasta aparatos electrónicos y sus variadas aplicaciones en los años venideros.

Entre las profecías de Bradbury que acabaron cumpliéndose, es posible citar por su relevancia las siguientes: *As a futurist, Bradbury mostly got it right, anticipating flat-screen video, reality television, bombardments of mass advertising and mass culture, and films that move faster than the eye can register* (Smolla, 2009, p. 907).

Fahrenheit 451 fue originalmente redactada, como puede deducirse de lo expuesto anteriormente, en la lengua inglesa y cuenta con diversas traducciones oficiales publicadas en español, lo que constituye uno de los motivos que llevaron a la elección de este trabajo por sus posibilidades de estudio, al permitir un análisis de contrastividad muy interesante y con varias alternativas de traducibilidad disponibles.

Los traductores que afrontaron esta tarea, como se verá en detalle más adelante, fueron Alfredo Crespo y Francisco Abelenda (pseudónimo de Francisco Porrúa).

Las causas razonadas que motivaron la elección de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury como ejemplo representativo de MF narrativos para este estudio de caso traductológico son numerosas. Debido a que era necesaria la selección de un corpus traslativo representativo desde una perspectiva cualitativa para ejemplificar el estudio de la traducción de los elementos conceptuales que conforman un MF narrativo, era necesario elegir una obra que tuviera un potencial investigativo en diferentes esferas. En primer lugar, no era posible elegir una obra que fuera representativa del movimiento creativo de la Construcción de mundos (basado en el diseño de MF desde un punto de vista narrativo o teórico), pero que no presentara características interesantes y complejas desde un prisma traductológico (con un énfasis especial en la incidencia de problemas de traducción).

Con el fin de encontrar obras suficientemente densas en cuanto a los problemas de traducción, fue necesario realizar un profundo proceso de reflexión e investigación para lograr

encontrar un corpus de estudio que mostrase un equilibrio entre los siguientes parámetros: la relevancia para el campo de la Construcción de mundos y la modalidad creativa general en la que se localiza la composición; la complejidad para los procesos de traducción, especialmente entre la lengua extranjera y el español como lengua de llegada (existencia de traducciones publicadas).

Como se ha descrito, se analizaron de forma preliminar un considerable número de obras que podrían haber sido material adecuado para este tipo de análisis, pero, tras estos procedimientos de búsqueda, análisis y validación del interés de la obra, se concluyó que *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury cumplía absolutamente con todos los requisitos específicos, era representativa de una obra cultura basada en MF, poseía un fuerte objetivo de evocación, presentaba una variedad interesante y densa de problemas de traducción y, por tanto, constituía un material de enorme interés para este trabajo.

Adicionalmente, la recepción de la obra muestra una importancia esencial para el campo de la literatura y de la cultura popular de los siglos XX y XXI. Se trata de una novela que goza de una fama y de una notoriedad cultural y social muy destacada, como se ha señalado. Asimismo, como se ha expresado en el estudio de su autor, se trata de una novela que fue valorada positivamente, tanto desde la perspectiva de sus singularidades artísticas como por la profundidad de las reflexiones que plantea a los receptores. También es una obra que el propio autor describe como esencial en su producción, por lo que permite realizar una aproximación al propio compositor desde un texto representativo de su literatura y su forma de escritura.

Esta relevancia no se restringe a las esferas de la ciencia ficción y la fantasía, modalidades que Bradbury cultivó más comúnmente durante su carrera, sino que se considera que *Fahrenheit 451* es una obra representativa en los circuitos dedicados a la literatura y la cultura desde un prisma general y universal. Una muestra del interés que suscita esta narración es el gran número de lenguas a las que ha sido traducida desde su publicación en 1953: entre ellos se pueden encontrar lenguas como el alemán, el italiano, el francés, el portugués, el japonés el sueco, el danés, el rumano, el finés, el polaco y, por supuesto, el español (Von Ruff, 2018, en línea; Online Computer Library Center, 2018, en línea; UNESCO, 2018).

Por añadidura, esta novela (al igual que otras obras de Bradbury) ha sido elegida para su transposición a otras modalidades creativas que pueden poseer una mayor inserción en la

cultura de masas y los medios de comunicación (como las composiciones audiovisuales), lo que prueba su relevancia artística y ofrece un gran potencial para futuras investigaciones centradas en la transmedialidad.

Otro factor importante que motivó la elección de esta obra como muestra relevante de la construcción de MF y el examen de los problemas de traducción asociados fue, como se señala en la introducción, la experiencia previa investigadora del autor de esta Tesis Doctoral respecto a esta composición. Se había podido acceder al trabajo de Ray Bradbury y a *Fahrenheit 451* tanto desde una óptica artística como traductológica con cierta profundidad. Durante la realización de los estudios conducentes a la obtención de la Título Universitario de Máster, se realizó el Trabajo de Fin de Máster acerca de esta obra (Szymyślik, 2013), basado en el estudio traductológico general de su contenido entre la lengua inglesa y la española.

Asimismo, durante su vida investigadora, el autor ha pronunciado comunicaciones y presentado ponencias en congresos internacionales y seminarios, ha redactado artículos científicos y capítulos de obras científicas colectivas acerca, de manera general, de los campos de la ciencia ficción, la fantasía y el terror y su traducción, el estudio de la traducción de neologismos en el campo narrativo y la traslación de contenido científico-técnico y jurídico desde un prisma multidisciplinar en la traducción literaria y audiovisual.

No obstante, el factor más convincente a la hora de seleccionar esta obra para su estudio es que posea contenido traducible específico muy significativo y representativo de los recursos creativos que se suelen emplear para la construcción de un MF. Desde la perspectiva concreta del análisis del universo personal que describe Bradbury en su novela *Fahrenheit 451* y sus características relacionadas con la traducción, puede especificarse que, en primer lugar, el entorno especulativo que muestra el autor en este caso representa un MF narrativo sólido, polimorfo y complejo desde el punto de vista de la cantidad y la profundidad de los elementos conceptuales (tanto diegéticos como extradiegéticos) que utilizó Bradbury para dar forma a su universo literario personal, muchos de ellos materializados en la inclusión de contenido científico-técnico y el uso de neologismos y neosemas.

En segundo lugar, estos elementos conceptuales (tanto diegéticos como extradiegéticos) representan problemas de traducción (estudiados en base a los datos empíricos expuestos anteriormente) exigentes y diversificados que permiten ofrecer una panorámica amplia de la complejidad que puede encontrarse al emprender la transferencia de un MF entre entornos socioculturales distintos.

Además, los formantes conceptuales implican la utilización de estrategias de traducción para cumplir el objetivo de trasladar todo este material temático al nuevo contexto lingüístico. Por ello, puede concluirse que la traducción de este MF representa un reto claro para los traductores y su observación traductológica puede ofrecer datos muy relevantes para comprender de una manera universal los problemas que entrañan estos encargos de traducción tan singulares.

De manera concreta, dentro de la novela es posible encontrar los siguientes problemas de traducción destacados, aunque aparecerán más casos en el estudio recogido más adelante en este trabajo:

1. Elementos conceptuales innovadores tanto teóricos como materializados en componentes neológicos y neosémicos que añaden densidad al material temático de la novela centrados en aspectos políticos, sociológicos, culturales del universo personal de este autor.
2. Contenido científico-técnico procedente de la esfera extradiegética que Bradbury utiliza para otorgarle un carácter especializado a la obra relacionado con el mundo externo a la historia.
3. Recursos expresivos como figuras retóricas y juegos de palabras que muestran exigencias traslativas multiformes que proporcionan complejidad a la plasmación narrativa de este entorno especulativo.

Todo ello será expuesto, estudiado y explicado en las secciones subsiguientes de este trabajo de una manera exhaustiva y sistemática.

Para concluir, se puede afirmar que se ha elegido a Ray Bradbury como autor y *Fahrenheit 451* como obra concreta para realizar este estudio traductológico debido a los requisitos especiales que muestra de cara a la transferencia de todos los componentes que contribuyen para crear el MF contenido en esta obra y para hacer que se manifiesten completamente en la mente de los receptores durante su lectura tras su transporte a la lengua española.

6.1.7. Traducciones de las obras de Ray Bradbury

A continuación, se realiza una panorámica de la producción traducida de Bradbury, tanto en su vertiente de ficción como de no ficción, lo que permite concebir su difusión en el ámbito internacional. En primer lugar, se realiza una selección de las obras más relevantes de Bradbury (en función de diferentes biografías y fuentes bibliográficas) y se recogen las lenguas más notables hacia las que se han traducido para comprobar el grado de dispersión de cada una de estas composiciones desde un prisma cronológico.

Posteriormente, la atención del estudio se centra en la obra sujeta a investigación traductológica en esta Tesis Doctoral, *Fahrenheit 451*. Para ello, se recopilan de manera íntegra las lenguas hacia las que se ha traducido la obra para mostrar la importancia que ostenta dentro de la producción de Bradbury. Las obras traducidas se presentan cronológicamente para conocer el momento histórico en el que se emprendió la publicación de la obra en diferentes países.

En segundo lugar, se investigan las traducciones de *Fahrenheit 451* a la lengua meta relevante en este estudio traductológico, el español. Se incluyen todos los traductores que realizaron la traducción de esta composición a la lengua española y se muestran todas las ediciones que se publicaron de la narración en la lengua española.

6.1.7.1. Traducciones de obras de ficción destacadas

A continuación, se presenta una selección de obras de ficción de Ray Bradbury (entre las que se incluyen novelas, ciclos de relatos novelados y colecciones de relatos) y se estudian las lenguas más relevantes hacia las que han sido traducidas para analizar la difusión internacional de las que han gozado estas composiciones. Estas narraciones muestran un interés especial dentro de la bibliografía de Bradbury de acuerdo con las clasificaciones elaboradas por los teóricos Eller y Touponce (2004, pp. 437-154), Johnson (2010, p. 19), Seed (2015, pp. 159-185) y Clute y Nicholls (2018, en línea). Para examinar la dispersión sociocultural y lingüística de estas obras de Bradbury se han utilizado los datos procedentes de la Internet Speculative Fiction Database (Von Ruff, 2018, en línea), del Index Translationum (UNESCO, 2018, en línea) y del WorldCat (Online Computer Library Center,

2018, en línea):

A. *The Martian Chronicles* (1950). Nueva York, Estados Unidos: Doubleday:

- Español: *Crónicas marcianas* (1979). Publicada por Minotauro (Barcelona, España) y traducida por Francisco Abelenda (Pseudónimo de Francisco Porrúa).
- Italiano: *Cronache Marziane* (1979). Publicada por Mondadori (Milán, Italia) y traducida por Giorgio Monicelli.
- Checo: *Mart'anska Kronika* (1992). Publicada por Plus (Praga, República Checa) y traducida por Jarmila Emmerová.
- Ruso: *Marsianskie Khroniki* (1992). Publicada por Eksmo (Moscú, Rusia) y traducida por Lev Zhdanov.

B. *The Illustrated Man* (1951). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books:

- Francés: *L'homme Illustré* (1954). Publicada por Denoël (París, Francia) y traducida por Constantin Andronikof.
- Portugués: *O Homem Ilustrado* (1955). Publicada por Livros Do Brasil (Oeiras, Brasil) y traducida por Eurico da Costa.
- Español: *El Hombre Ilustrado* (1980). Publicada por Minotauro (Barcelona) y traducida por Francisco Abelenda (Pseudónimo de Francisco Porrúa).
- Alemán: *Der Illustrierte Mann* (1991). Publicada por Diogenes Verlag (Zürich, Suiza) y traducida por Peter Naujack.

C. *The Golden Apples of the Sun* (1961). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books:

- Japonés: *Taiyō no Kin no Ringo* (1962). Publicada por Hayakawa (Tokyo, Japón) y traducida por Toyoki Ogasawara.
- Alemán: *Geh nicht zu Fuß durch stille Straßen* (1972). Publicada por Heyne (Dresde, Alemania) y traducida por Margarete Bormann.
- Portugués: *Os Frutos Dourados do Sol* (1979). Publicada por Livros do Brasil

(Oeiras, Brasil) y traducida por Sergio Flaksman.

- Español: *Las doradas manzanas del Sol* (1981). Publicada por Minotauro (Buenos aires, Argentina) y traducida por Francisco Abelenda (pseudónimo de Francisco Porrúa).

D. *Something Wicked This Way Comes* (1963). Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books:

- Japonés: *Nanka ga Michi o Yattekuru* (1964). Publicada por Tōkyō Sōgen Shinsha (Tokyo, Japón) y traducida por Ōkubo Kazuyasu.

- Neerlandés: *Aan het Prikken van Mijn Duimen* (1984). Publicada por Het Spectrum (Utrecht, Países Bajos) y traducida por Frédérique van der Velde.

- Francés: *La foire des ténèbres* (1993). Publicada por Denoël (París, Francia) y traducida por Richard Walters.

- Alemán: *Das Böse kommt auf leisen Sohlen* (1998). Publicada por Diogenes Verlag (Zürich, Suiza) y traducida por Norbert Wölfl.

6.1.7.2. Traducciones de obras de no ficción destacadas

En la esfera de la no ficción redactada por Bradbury, el volumen de obras traducidas a distintas lenguas es sensiblemente menor y únicamente se han trasladado a otras lenguas los siguientes títulos:

A. *Zen in the Art of Writing* (1990). Nueva York, Estados Unidos: Harper Collins:

- Español: *Zen en el arte de escribir* (2005). Publicada por Minotauro (Barcelona, España) y traducida por Marcelo Cohen.

- Chino: *Xie zuo de chan yi: shi fang ni nei zai de chuang yi tian cai* (2015). Publicada por Chu Ban (Pekín, China) y traducida por Liyan Xu.

B. “Burning Bright: A Foreword”. Introducción a *Fahrenheit 451: 40th Anniversary Edition* (1993). Nueva York, Estados Unidos: Simon and Shuster:

- Español: “Fuego brillante”. En Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451*.
Publicada por Minotauro (Barcelona, España) y traducida por Francisco
Abelenda.

C. Bradbury *Speaks: Too Soon From the Cave, Too Far From the Stars* (2005). Nueva
York, Estados Unidos: Morrow:

- Italiano: *Troppo lontani dalle stelle. Saggi su passato, futuro e tutto ciò che
sta nel mezzo* (2008). Publicada por Mondadori (Milán, Italia) y traducida por
Stefano Mazzurana y Cesare Salmaggi.

6.1.7.3. Traducciones de Fahrenheit 451

En este apartado la atención se centra exclusivamente en la obra sujeta a investigación
traductológica en esta Tesis Doctoral, *Fahrenheit 451*.

6.1.7.3.1. Traducciones de Fahrenheit 451 a diferentes lenguas

En esta subsección se incluyen numerosos ejemplos de ediciones en todas las lenguas a las
que se ha traducido la obra objeto de estudio en este trabajo (*Fahrenheit 451*), lo que
demuestra la relevancia individual de esta composición concreta de la producción de
Bradbury a nivel internacional.

La abundancia de lenguas en las que puede leerse esta composición atestigua la gran
notoriedad cultural e incluso social que posee y el interés de los lectores de todo el mundo por
acceder a la información narrativa y argumental y al MF que contiene.

Como en la sección anterior, la información bibliográfica utilizada para confeccionar
este compendio se ha extraído de las siguientes fuentes: Internet Speculative Fiction Database
(Von Ruff, 2018, en línea), Index Translationum (UNESCO, 2018, en línea) y WorldCat
(Online Computer Library Center, 2018, en línea). La primera edición de la versión original
redactada en inglés es la siguiente: *Fahrenheit 451* (1953). Nueva York: Ballantine Books.
Tras su publicación, la obra fue traducida a las siguientes lenguas, recogidas aquí de forma

cronológica:

- Alemán: *Fahrenheit 451* (1955). Publicada por Verlag der Arche (Zürich, Suiza) y traducida por Fritz Güttinger.
- Francés: *Fahrenheit 451* (1955). Publicada por Denoël (París, Francia) y traducida por Henri Robillot.
- Portugués: *Fahrenheit 451* (1956). Publicada por Livros do Brasil (Oeiras, Brasil) y traducida por Mário Henrique Leiria.
- Italiano: *Gli anni della Fenice* (1956). Publicada por Aldo Martello Editore (Milán, Italia) y traducida por Giorgio Monicelli.
- Japonés: *Kashi Yongoichi Do* (1956). Publicada por Gengensha (Tokyo, Japonés) y traducida por Keiji Minai.
- Checo: *451 stupňů Fahrenheita* (1957). Publicada por Melantrich (Praga, República Checa) y traducida por Josef Škvorecký y Jarmila Emmerová.
- Sueco: *Fahrenheit 451* (1958). Publicada por Norstedt (Estocolmo, Suecia) y traducida por Siv Nordin.
- Neerlandés: *Fahrenheit 451* (1960). Publicada por Het Spectrum (Utrecht, Países Bajos) y traducida por Cees Buddingh.
- Polaco: *451° Fahrenheita* (1960). Publicada por Czytelnik (Varsovia, Polonia) y traducida por Adam Kaska.
- Rumano: *451° Fahrenheit* (1963). Publicada por Editura Tineretului (Bucarest, Rumanía) y traducida por Petre Solomon.
- Danés: *Fahrenheit 451* (1966). Publicada por Spektrum (København, Dinamarca) y traducida por Michael Tejn.
- Finés: *Fahrenheit 451* (1966). Publicada por Kirjayhtymä (Helsinki, Finlandia) y traducida por Juhani Koskinen.
- Noruego (*nynorsk*): *Fahrenheit 451* (1966). Publicada por Pax (Oslo, Noruega) y traducida por Jan Gjerde.
- Griego: *Pharenaet 451* (1968). Publicada por Gregore (Atenas, Grecia) y traducida por Tsene Bagíánu.
- Islandés: *Fahrenheit 451* (1968). Publicada por Ugluútgáfan (Reikiavik, Islandia) y traducida por Magnús Jónsson.

- Esloveno: *Fahrenheit 451* (1969). Publicada por Delo (Liubliana, Eslovenia) y traducida por Sonja Kravanja.
- Armenio: *451° ēst Fahrenhayt'i* (1986). Publicada por Sovetakan grogh (Erevan, Armenia) y traducida por Levon Ananyan.
- Húngaro: *Fahrenheit 451* (1991). Publicada por Göncöl (Budapest, Hungría) y traducida por Imre Loránd.
- Chino: *Hua shi 451 du* (1996). Publicada por Huang Guan (Taipéi, China) y traducida por Yu Eryan.
- Catalán: *Fahrenheit 451* (1997). Publicada por Proa (Barcelona, España) y traducida por Jaume Subirana y Antoni Munne-Jordá.
- Croata: *Fahrenheit 451* (1997). Publicada por Pegaz (Zagreb, Croacia) y traducida por Vlado Opačić.
- Turco: *Fahrenheit 451* (1999). Publicada por Ithaki Yayinlan (Estambul, Turquía) y traducida por Zerrin Kayalioğlu.
- Coreano: *Hwassi 451* (2001). Publicada por Sigongsu (Seúl, Corea) y traducida por Sang-joon Pak.
- Hebreo: *Fahrenheit 451* (2002). Publicada por Odise'ah (Tel Aviv, Israel) y traducida por No'ah Manhaim.
- Gallego: *Fahrenheit 451* (2005). Publicada por Edicións Xerais de Galicia (Vigo, España) y traducida por María Magdalena Fernández.
- Lituano: *451 Farenheito* (2006). Publicada por Jotema (Kaunas, Lituania) y traducida por Edita Mažonienė.
- Ruso: *451° por Farengaitu* (2008). Publicada por Domino (San Peterburgo, Rusia) y traducida por V. T. Babenko.
- Árabe: *Fihrnḥāyit 451* (2009). Publicada por Dār al-Shurūq (Al-Qāhirah, Egipto) y traducida por Mājidah Mansūr Hasab al-Nabí.
- Vasco: *Fahrenheit 451* (2010). Publicada por Txalaparta (Tafalla, España) y traducida por Nagore Tolosa Ustoa.

6.1.7.3.2. Traducciones de *Fahrenheit 451* al español

En esta sección se incluyen todas las ediciones que existen de *Fahrenheit 451* traducido al

español. Como en los apartados anteriores, las fuentes que se han utilizado para obtener los datos acerca de esta obra en esta lengua corresponden a la Internet Speculative Fiction Database (Von Ruff, 2018, en línea), al Index Translationum (UNESCO, 2018, en línea), a WorldCat (Online Computer Library Center, 2018, en línea) y, excepcionalmente, se ha accedido a la Biblioteca Nacional de España (2018, en línea).

Como referencia, se especifica de nuevo que *Fahrenheit 451* fue publicada por primera vez en su versión original en inglés en 1953 por Ballantine Books (Nueva York).

La primera traducción hacia la lengua española es la siguiente: *Fahrenheit 451* de 1967, publicada por Plaza & Janés (Barcelona) y traducida por Alfredo Crespo (Biblioteca Nacional de España, 2018, en línea). En este caso, esta versión meta de la novela fue incluida de nuevo en las siguientes ediciones:

- *Fahrenheit 451* (1968). Publicada por G. P. (Madrid, España).
- *Fahrenheit 451* (1974). Publicada por Plaza & Janés (Madrid, España).
- *Fahrenheit 451* (1976). Publicada por Plaza & Janés (Madrid, España).
- *Fahrenheit 451* (1977). Publicada por Plaza & Janés (Madrid, España).
- *Fahrenheit 451* (1979). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1981). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1982). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1984). Publicada por Orbis (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1985). Publicada por Hyspamérica (Madrid, España).
- *Fahrenheit 451* (1985). Publicada por Orbis (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1985). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1986). Publicada por Orbis (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1987). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1987). Publicada por Orbis (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1988). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1989). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1990). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1992). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1993). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1995). Publicada por Orbis (Barcelona, España).

- *Fahrenheit 451* (2000). Publicada por Debolsillo (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2002). Publicada por MDS Books/Mediasat (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2003). Publicada por Debolsillo (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2003). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2009). Publicada por Debolsillo (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2010). Publicada por Random House Mondadori (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2012). Publicada por Debolsillo (Barcelona, España).

La segunda traducción al español corresponde a la siguiente edición: *Fahrenheit 451*, publicada por Ediciones Minotauro y traducida por Francisco Abelenda (pseudónimo de Francisco Porrúa) en 1981 (UNESCO, 2018, en línea). Esta traducción fue posteriormente reeditada en las siguientes obras:

- *Fahrenheit 451* (1981). Publicada por Minotauro (Buenos Aires, Argentina).
- *Crónicas marcianas, Fahrenheit 451* (1981). Publicada por Mundo Actual de Ediciones (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1987). Publicada por Hermes (México D. F., México).
- *Fahrenheit 451* (1989). Publicada por Hermes (México D. F., México).
- *Fahrenheit 451* (1990). Publicada por Hermes (México D. F., México).
- *Fahrenheit 451* (1992). Publicada por Hermes (México D. F., México).
- *Fahrenheit 451* (1993). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (1996). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2000). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2000). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2005). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2006). Publicada por Planeta De Agostini (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2007). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2009). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2012). Publicada por Editorial Planeta (Barcelona, España).
- *Fahrenheit 451* (2015). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).

Para el estudio de caso presentado en las secciones posteriores, se ha utilizado tanto la traducción realizada por Alfredo Crespo (1990) como una traducción por Francisco Abelenda (Francisco Porrúa, 2012), como se expondrá en el epígrafe siguiente.

6.1.8. *Los traductores de Fahrenheit 451 al español*

Para estudiar exhaustivamente la transferencia de los elementos conceptuales que conforman la macroestructura narrativa que se construye en *Fahrenheit 451*, como se acaba de referir, se han utilizado los textos meta traducidos al español tanto por Alfredo Crespo (1990, 2012) como por Francisco Abelenda (2012).

En el caso de Alfredo Crespo, se han utilizado dos textos meta diferentes: por una parte, se ha utilizado la primera versión de la traducción que realizó de *Fahrenheit 451*, publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España) en 1990. Por otra, se ha accedido a la revisión de la edición de la primera traducción, realizada también por Crespo y publicada por Debolsillo (Barcelona, España) en 2012. La motivación detrás del empleo de los dos textos meta compuestos por Crespo consistió en la voluntad de conseguir la mayor cantidad de datos posible en lo referente a la manifestación de llegada del MF.

Además, se pretendía comprender por completo la visión de este traductor respecto de las opciones traslativas que eligió en cada caso para transferir elementos conceptuales en particular. Por parte de Francisco Abelenda, la edición utilizada fue publicada por la editorial Minotauro (Barcelona, España) en 2012.

Estos dos profesionales han desarrollado una actividad profesional intensa en el campo de la traducción y es conveniente conocer su biografía y bibliografía para comprender en profundidad las decisiones y el estilo traslativo de cada uno de ellos. Se ha logrado obtener información interesante, aunque dispar, acerca de la biografía de estos traductores y se incluye a continuación un listado de su producción traslativa.

Las fuentes que se han consultado para obtener los datos necesarios para redactar esta sección corresponden, de nuevo, al Index Translationum (UNESCO, 2018, en línea), la Biblioteca Nacional de España (2018, en línea) y WorldCat (Online Computer Library Center, 2018, en línea).

6.1.8.1. Alfredo Crespo

En el caso de Alfredo Crespo, no se ha encontrado información biográfica fidedigna acerca de su vida, aunque sí se han encontrado abundantes datos sobre su actividad traductora, que demuestran que, al igual que Abelenda, cuenta con una producción notable en los campos de la traducción literaria y editorial.

De acuerdo con las fuentes consultadas, además de las numerosas ediciones y reediciones de su traducción de la obra sobre la que se centra este estudio (*Fahrenheit 451* de Ray Bradbury), aparece un gran número de composiciones de otros autores traducidas por este profesional.

A lo largo de su carrera, no se circunscribió de manera exclusiva al trasvase de obras literarias que, como *Fahrenheit 451*, pertenecían al género de la ciencia ficción, por lo que no se especializó en esta vertiente de la creación literaria.

Es posible encontrar en su bibliografía transferencias de trabajos procedentes del movimiento realista como *Sin dejar una gota* de Wade Miller, las *Obras selectas* de Erle Stanley Gardner, *Don Fernando* de William Somerset Maugham o pertenecientes al género policíaco como *El secuestro Litmore* de Henry Wade o *Anuncio para el crimen* de George Harmon Coxe (UNESCO, 2018).

Durante su carrera como traductor, llevó a cabo la transferencia de obras entre el inglés, el danés y el francés. Dentro de su abundante producción, es posible citar las siguientes composiciones destacadas:

1. *Crimen con hospitalidad sureña* de Leslie Ford (1958). Publicada por G. P. (Barcelona, España).
2. *De entre los muertos* de Pierre Boileay (1959). Publicada por G. P. (Barcelona, España).
3. *Anuncio para el crimen* de George Harmon Coxe (1960). Publicada por G. P. (Barcelona, España).
4. *Con las pruebas en la boca* de Dorothy L. Sayers (1960). Publicada por G. P. (Barcelona, España).
5. *Cita en el juicio final* de Petru Dumitriu (1962). Publicada por Plaza & Janés.

(Barcelona, España).

6. *Contar hasta nueve* de Erle Stanley Gardner (1962). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

7. *Corresponsal en el Caribe* de Honor Stracy (1962). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

8. *A de Andrómeda* de Fred Hoyle (1963). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

9. *Automóviles antiguos* de Michael Sedgwick (1963). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

10. *Crimen en Filadelfia* de Leslie Ford (1963). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

11. *Avalon* de Anya Seton (1965). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

12. *Babilonia* de Marcel Moussy (1965). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).

13. *Deo gratias* de Michel Servin (1967). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

14. *Desembarco en Normandía (El día "D")* de Georges Blond (1967). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

15. *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1967). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

16. *La legión de los condenados* de Sven Hassel (1978). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

17. *Los "Panzers" de la muerte* de Sven Hassel (1978). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

18. *Las lobas* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1979). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

19. *Batallón de castigo* Sven Hassel (1979). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

20. *La que no existía* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1980). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

21. *Los rostros de la sombra* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1980). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

22. *Camaradas del frente* de Sven Hassel (1980). Publicada por G. P. (Barcelona, España).

23. *¡Liquidad París!* De Sven Hassel (1980). Publicada por G. P. (Barcelona, España).
24. *Al ingeniero le gustan demasiado los números* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1981). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
25. *Crimen en el microsurco* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1981). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
26. *En casa de la modelo de piernas largas* de Erle Stanley Gardner (1981). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
27. *Gestapo* de Sven Hassel (1981). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
28. *Monte Cassino* de Sven Hassel (1981). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
29. *El mal de ojo* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1982). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
30. *Las mantis religiosas* de Hubert Monteilhet (1982). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
31. *Regreso de las cenizas* de Hubert Monteilhet (1983). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
32. *Maleficios* de Pierre Boileau y Thomas Narcejac (1984). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).
33. *Sin dejar una gota* de Wade Miller (1984). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).
34. *El secuestro Litmore* de Wade Miller (1984). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).
35. *El caso de la fotografía indiscreta* de Erle Stanley Gardner (1985). Publicada por Orbis (Barcelona, España).
36. *Don Fernando* de William Somerset Maugham (1985). Publicada por Seix Barral (Barcelona, España).
37. *Alcohólicos anónimos* de Joseph Kessel (1987). Publicada por Plaza & Janés (Barcelona, España).

6.1.8.2. Francisco Abelenda

En lo concerniente a Francisco Abelenda, ha sido posible encontrar abundantes datos tanto

acerca de su actividad traductora como sobre su biografía y destaca excepcionalmente su trabajo en calidad de editor en diferentes empresas del sector literario. Por estas razones, este profesional representa un caso interesante de estudio en la esfera de la traducción y de la comercialización de obras de tipo literario y editorial.

En primer lugar, es necesario especificar que Francisco Abelenda solo es un pseudónimo: el verdadero nombre de este profesional es Francisco Porrúa (1922-2014). Este traductor y editor también utilizó otros nombres para firmar sus obras, como Luis Domènech o Ricardo Gosseyn.

Como editor, Porrúa (de origen hispano-argentino) alcanzó una destacada notoriedad debido al papel relevante que desempeñó en la historia de la industria literaria hispanoamericana (Fernández, 2013, en línea).

Realizó diversos trabajos en la famosa editorial Sudamericana (Buenos Aires, Argentina): algunas de sus actividades más importantes estuvieron relacionados con la promoción de la publicación de obras fundamentales de la literatura universal escritos por autores hispanoamericanos.

Entre ellos, es posible citar que Porrúa ejerció una gran influencia en la presentación de composiciones como *Rayuela* de Julio Cortázar y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (*Ibid.*). Posteriormente, fundó la editorial denominada Ediciones Minotauro. Esta empresa tuvo y todavía tiene en la actualidad la función de ofrecer a los lectores las obras más destacadas de autores que cultivaron géneros como la literatura fantástica, de terror o de ciencia ficción. En su catálogo pueden encontrarse creaciones como *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, *El Señor de los Anillos* de J. R. R. Tolkien o *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke, entre otras (Planeta, 2018, en línea).

Muchas de estas obras, por añadidura, han sido traducidas personalmente por Porrúa bajo sus diferentes pseudónimos. Por tanto, es posible aseverar, sobre la base de su producción editorial y traductora, que se especializó en los géneros de la literatura fantástica y de ciencia ficción. Este profesional ha trabajado preeminentemente con la lengua inglesa y la francesa. En su bibliografía como traductor es posible citar las siguientes obras:

- Como Francisco Abelenda:

1. *Crash* de J. G. Ballard (1979). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).

2. *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury (1979). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
3. *El teatro y su doble* de Antonin Artaud (1980). Traducido junto con Enrique Alonso. Publicada por Edhasa (Barcelona, España).
4. *El Hombre Ilustrado* de Ray Bradbury (1980). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
5. *El país de Octubre* de Ray Bradbury (1980). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
6. *La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin (1980). Publicada por Edhasa (Barcelona, España).
7. *Las doradas manzanas del sol* de Ray Bradbury (1981). Publicada por Minotauro (Buenos Aires, Argentina).
8. *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1981). Publicada por Minotauro (Buenos Aires, Argentina).
9. *La exhibición de atrocidades* de J. G. Ballard (1981). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
10. *El invencible* de Stanisław Lem (1986). Traducido junto con Matilde Horne. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
11. *El vino del estío* de Ray Bradbury (1986). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
12. *Remedio para melancólicos* de Ray Bradbury (1992). Traducido junto con Matilde Horne. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
13. *Memoria de crímenes* de Ray Bradbury (1989). Traducido junto con Carlos Peralta. Publicada por Hermes (México D. F., México).
14. *Noches en el circo* de Angela Carter (1994). Traducido junto con Carlos Peralta. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
15. *El libro del pueblo* de Zenna Henderson (1994). Traducido junto con Matilde Horne. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
16. *Fábulas fantásticas* de Ray Bradbury (1998). Publicada por Unidad (Madrid, España).
17. *El mundo sumergido* de J. G. Ballard (1998). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).

18. *Solaris* de Stanisław Lem (2003). Publicada por Círculo de Lectores (Barcelona, España).
19. *Los mundos de Ursula K. Le Guin* de Ursula K. Le Guin (2008). Traducido junto con Matilde Horne. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
20. *Green Town* de Ray Bradbury (2008). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).

- Como Luis Domènech:

1. *La sequía* de J. G. Ballard (1979). Publicada por Edhasa (Barcelona, España).
2. *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke (1980). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
3. *El Señor de los Anillos: Las dos torres* de J. R. R. Tolkien (1979). Traducido junto con Matilde Horne. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
4. *El Señor de los Anillos: La Comunidad del Anillo* de J. R. R. Tolkien (1980). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
5. *El Señor de los Anillos: El retorno del rey* de J. R. R. Tolkien (1980). Traducido junto con Matilde Horne. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
6. *El Silmarillion* de J. R. R. Tolkien (1980). Traducido junto con Rubén Masera. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
7. *Mercaderes del espacio* de Cyril M. Kornbluth y Frederik Pohl (1988). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
8. *La sombra del torturador* de Gene Wolfe (1990). Traducido junto con Rubén Masera. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
9. *La garra del conciliador* de Gene Wolfe (1993). Traducido junto con José A. Santiago Tagle. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
10. *Árbol y hoja* de J. R. R. Tolkien (1994). Traducido junto con José Miguel Santamaría y Julio César Santoyo. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
11. *El mundo subterráneo* de Wright S. Fowler (1993). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).
12. *Roverandom* de J. R. R. Tolkien (1998). Traducido junto con Ramón Ibero. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).

13. *El nacimiento de la República Popular de la Antártida* de John Calvin Batchelor (2002). Publicada por Minotauro (Barcelona, España).

14. *Titus Groan* de Mervyn Laurence Peake (2003). Traducido junto con Rosa González. Publicada por Minotauro (Barcelona, España).

- Como Ricardo Gosseyn:

1. *El color que cayó del cielo* de H. P. Lovecraft (1996). Publicada por Altaya (Barcelona, España).

A continuación, se presentará el estudio empírico traductológico de la obra *Fahrenheit 451*, para lo que se empleará la categorización de problemas de traducción referentes a los MF expuesta con anterioridad y se mostrará el modelo de ficha de análisis traductológico diseñada para esta parte concreta de la Tesis Doctoral.

7. ANÁLISIS TRADUCTOLÓGICO DE LA OBRA *FAHRENHEIT 451* DE RAY BRADBURY

En el apartado introductorio que comienza a continuación, se presenta el estudio de caso realizado para examinar la propuesta de análisis de problema traductológicos referidos a los MF. Incluye varias subsecciones y empieza por la presentación de los datos básicos del análisis, posteriormente se muestra la aplicación del modelo consolidado de ficha de análisis traductológico al MF de *Fahrenheit 451* (acompañadas de comentarios en profundidad) acerca de cada categoría de problemas de traducción activadas por Ray Bradbury. Se estudian en total 41 ejemplos incorporados a las fichas divididos en cinco categorías.

7.1. Presentación traductológica para el análisis del mundo ficticio expuesto en la obra

En esta sección del trabajo, se incluyen los datos básicos y sistematizados para el análisis de un MF concreto tanto en su vertiente original como en sus manifestaciones en una nueva lengua destinadas a nuevos contextos sociales y culturales. De modo específico, como ya se viene indicando, el MF observado se corresponde con el universo personal edificado por Ray Bradbury en la novela denominada *Fahrenheit 451*. En él, se ha aplicado la categorización de problemas de traslación vinculados a la transferencia de los componentes que conforman estos constructos artísticos e hipotéticos (MF) y la ficha de análisis traductológico expuestas en las secciones anteriores de este mismo capítulo.

Este análisis se ha llevado a cabo a partir de un vaciado integral inicial de todos los elementos conceptuales, expresivos y argumentales contenidos en la obra. En una segunda fase, se han extraído aquellos que exponían una complejidad traductológica mayor, una notable relevancia para la trama o para el constructo narrativo que se desarrollaban en esta composición y que mostraban una elevada influencia para las esferas del estudio de la traslación de MF entre entornos socioculturales.

Estos componentes son estudiados exhaustivamente desde el punto de vista de sus características formales, el efecto que tiene su contenido y su configuración tanto sobre la

obra en sí como sobre las estrategias de traducción que será necesario utilizar para transferir totalmente estos fragmentos de la novela a un nuevo escenario sociocultural de forma funcional y artísticamente eficiente.

De manera concreta, se ha recopilado un total de 41 ejemplos de elementos conceptuales, expresivos y argumentales problemáticos desde el punto de vista de la traducción y se han dividido en 5 secciones, en función de la categoría de problema traslativo en la que podía encuadrarse cada uno de los supuestos estudiados procedentes de esta novela. El número exacto de categorías que activó Bradbury durante la construcción de su MF y la cantidad de ejemplos global que se han podido adscribir a cada una de ellas se recoge a continuación:

1. «Figuras retóricas»: 6 fichas.
2. «Elementos conceptuales diegéticos»: 11 fichas.
3. «Elementos conceptuales extradiegéticos»: 6 fichas.
4. «Elementos léxicos novedosos por neología»: 11 fichas.
5. «Elementos semánticos novedosos por neosemia»: 7 fichas.

El proceso de vaciado de los elementos traductológicos problemáticos de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury comenzó durante la realización del Trabajo de Fin de Máster por parte del autor (Szymyślik, 2013). En él, se analizaban preliminarmente 40 problemas de traducción centrados predominantemente en la esfera de los neologismos. A lo largo de estos años de trabajo doctoral y de investigación, este era el tipo de problemas que más despertaba el interés del autor y fue desarrollado en múltiples publicaciones. Sin embargo, durante la realización de esta Tesis Doctoral, se vio que el estudio de los problemas de traducción asociados a los MF trascendía esa categoría, así que se extendió el análisis hasta alcanzar la investigación que aquí se presenta.

7.1.1. Informe inicial acerca de la obra Fahrenheit 451 de Ray Bradbury

Como se ha expresado anteriormente, resulta conveniente establecer una serie de parámetros generales preliminares que pueden ayudar a orientar cualquier estudio contrastivo de una composición o la práctica de la traducción de una obra en torno a unas coordenadas

metodológicas bien definidas. Estas bases de estudio pueden estar relacionadas con las características del contexto que dio origen a un discurso, las lenguas involucradas o los rasgos del público receptor, por ejemplo (parámetros que son esencialmente funcionales). Como se recoge en las secciones anteriores, se ha propuesto en este trabajo un modelo de informe preliminar de las singularidades más destacables de una creación sujeta a observación o incluso a traducción. Para el estudio traductológico de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, se ha completado un informe específico previamente al comienzo de dicha observación traductológica:

Título de la narración original del MFO <i>Fahrenheit 451</i>	Título de la narración original del MFM <i>Fahrenheit 451</i>
Autor del MFO Ray Bradbury	Traductor del MFM 1. Alfredo Crespo 2. Francisco Abelenda
Lengua del MFO Inglés (Estados Unidos)	Lengua del MFM Español (España)
Contexto del MFO Estados Unidos	Contexto del MFM España
Referencia del MFO Bradbury, R. (2008). <i>Fahrenheit 451</i> . Londres, Reino Unido: Harper Collins.	Referencia del MFM 1. Bradbury, R. (1990). <i>Fahrenheit 451</i> . Trad. Alfredo Crespo. Barcelona, España: Plaza & Janés. 2. Bradbury, R. (2012). <i>Fahrenheit 451</i> . Trad. Alfredo Crespo. Barcelona, España: Debolsillo. 3. Bradbury, R. (2012). <i>Fahrenheit 451</i> . Trad. Francisco Abelenda. Barcelona, España: Minotauro.
Modalidad creativa 1. Literatura 2. Novela	
Argumento Mundo futuro en el que la literatura está prohibida y los bomberos son los encargados de eliminarla.	
Características 1. Ficción especulativa 2. Visión negativa del futuro (distopía) 3. Especulación sobre posibilidades de evolución negativa de ámbitos como medios de comunicación, artes, educación, sociedad, etc.	
Factores especiales 1. Construcción de un MF denso y polimorfo 2. Recursos estilísticos avanzados 3. Trama compleja	

Figura 16. Informe para el estudio traductológico del MF de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.

7.2. Estudio de caso de la traducción de mundos ficticios: Fahrenheit 451 de Ray Bradbury

Esta sección presenta el estudio de caso de los problemas de traducción localizados en el MF construido por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*. Este análisis se subdivide en diversas partes: en primer lugar, se ofrece una separación en apartados en función de las categorías principales de problemas de traducción que se han localizado en esta narración (de los que se han incluido 41 ejemplos en total), esto es: «Figuras retóricas», «Elementos conceptuales diegéticos», «Elementos conceptuales extradiegéticos», «Elementos léxicos novedosos por neología» y «Elementos semánticos novedosos por neosemia». En total, cada categoría incluye el siguiente número de ejemplos que muestra en el MF construido en *Fahrenheit 451* respecto de cada categoría de problemas de traducción:

1. «Figuras retóricas»: 6 ejemplos.
2. «Elementos conceptuales diegéticos»: 11 ejemplos.
3. «Elementos conceptuales extradiegéticos»: 6 ejemplos.
4. «Elementos léxicos novedosos por neología»: 11 ejemplos.
5. «Elementos semánticos novedosos por neosemia»: 7 ejemplos.

El criterio de selección de los ejemplos se ha basado en la relevancia que muestran bien para la trama de la novela estudiada, bien para la estructura del MF en su conjunto. Esta variable de estudio ha sido descrita en el epígrafe 5.3.2.1. También se han seleccionado ejemplos que muestran una complejidad destacada en lo referente a los procesos de traducción que es necesario aplicar para su trasvase funcional.

Por añadidura, se hace necesario mencionar el hecho de que, aunque en este estudio haya sido necesario elegir una categoría delimitada para cada ejemplo, muchos de ellos podrían incluirse en categorías adicionales de problemas de traducción relativos a MF. Esto se debe al factor de que muchos de estos extractos del MFO activan más de un recursos expresivo y artístico al mismo tiempo, lo que aumenta la complejidad del análisis.

En cada uno de ellos, se incluye una recapitulación de la definición del tipo de problema de traducción que se va a exponer a través de diferentes ejemplos extraídos de la novela. Además, se exponen las implicaciones que esta categoría supone de cara a los procedimientos de traducción que es necesario aplicar para llevar a cabo su transferencia (tanto dentro del MF concreto de *Fahrenheit 451*, como en cualquier otro MF). Por último, se incluye la selección de ejemplos de cada categoría que se han localizado dentro de la composición y que mostraban un interés elevado para este trabajo. Al contenido de las fichas, se ha añadido un análisis pormenorizado de los casos seleccionados, con el fin de aportar mayor profundidad explicativa a cada ejemplo. Cada entrada posee un código que permite identificarla, formada por los siguientes componentes:

- Las iniciales del autor de la obra, Ray Bradbury: RB.
- La inicial de la obra sujeta a análisis, *Fahrenheit 451*: RBF.
- La inicial de la categoría de problema de traducción estudiado en el que se encuadra cada ejemplo: RBFF («Figuras retóricas»), RBFD («Elementos conceptuales diegéticos»), RBFX («Elementos conceptuales extradiegéticos»), RBFNL («Elemento léxico novedoso por neología»), RBFNS («Elemento semántico novedoso por neosemia»).
- El número específico del problema de traducción estudiado: RBFF1, por ejemplo.

Las siguientes página incluyen las fichas que cualitativamente ilustran los tipos de problemas de traducción vinculados a MF que aparecen en la novela de Bradbury. Estas muestran sus posibilidades de traducción (traducibilidad) conforme a los tres *corpora* estudiados y las propias alternativas de traducción que se sugieren cuando sea necesario¹⁰.

¹⁰ Por razones de maquetación y para facilitar la lectura, las fichas comienzan en una página independiente y, siempre que sea posible, ocupan una sola página, si bien hay algunas excepciones que requieren un nivel de contenido superior y ocupan más de una página, excepcionalmente. Se ha renunciado a maquetarlas en una sola página, pues el tamaño de letra para la versión de depósito en papel habría sido demasiado reducido.

7.2.1. Figuras retóricas en la obra Fahrenheit 451

A continuación, se incluyen los diferentes ejemplos que pueden encuadrarse en la categoría de problemas de traducción denominada «Figuras retóricas», como se vio en la categorización de problemas de traducción asociados a la traducción de MF. En la obra de Bradbury, se ha localizado un total de 18 casos de figuras retóricas, de los que se procede a analizar en detalle 6 ejemplos debido a su relevancia tanto para este MF y para la trama de la novela.

Definición de la categoría

Como se ha indicado en la categorización de problemas de traducción referidos a los MF, las cuestiones relativas a las figuras retóricas que se utilizan en las obras narrativas que se basan en procedimientos de construcción de mundos están relacionadas con «cualquier tipo de [...] manipulación del lenguaje con fines persuasivos, expresivos o estéticos» (García Barrientos, 1998, p. 10), lo que aporta una naturaleza artística a este tipo de composiciones.

Implicaciones para la traducción de mundos ficticios

Los constituyentes del discurso basados en «Figuras retóricas» están a menudo relacionados con la musicalidad del lenguaje, la variedad en la selección del léxico que se utiliza para expresar cualquier componente del discurso y, de forma general, con el uso creativo de la lengua por parte de los autores de cualquier obra. Esto obliga a hacer uso de estrategias que permitan mantener los propósitos expresivos de los MFO y las narraciones en los que se materializan, lo que requiere en muchas ocasiones jugar con el lenguaje de manera creativa para mantener la función de los componentes basados en figuras retóricas.

7.2.1.1. Selección de ejemplos de figuras retóricas en Fahrenheit 451

RBFF1: Glove-hole

Clave de la entrada RBFF1	Categoría del problema FigRet	Categoría secundaria del problema TroMeta	
Entrada del MFO <i>Glove-hole</i>			Pasaje del MFO 17
Contexto en el MFO <i>He put his hand into the glove-hole of his front door and let it know his touch.</i>			
Entrada del MFM1 «Agujero en forma de guante»			Pasaje del MFM1 20
Contexto en el MFM1 «Metió la mano en el agujero en forma de guante de su puerta principal y le dejó percibir su tacto».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Descripción 2. Amplificación		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media	
Entrada del MFM2 «Agujero en forma de guante»			Pasaje del MFM2 22
Contexto en el MFM2 «Metió la mano en el agujero en forma de guante de la puerta principal de su casa y dejó que esta percibiese su tacto».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Descripción 2. Amplificación		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Guante-cerradura»			Pasaje del MFM3 21
Contexto en el MFM3 «Metió la mano en el guante-cerradura de la puerta y esperó a que le reconociera los dedos».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Amplificación		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Dispositivo ficticio para acceder a un recinto.			
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Baja	

Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
«Metió la mano en la cerradura dactilar de la puerta principal y le dejó identificarla».	1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/08/2017

La entrada RBFF1 representa un elemento tecnológico que parece tener en la novela la capacidad de permitir la entrada en cualquier recinto. Su funcionamiento posiblemente se produzca a través de la lectura de las huellas dactilares o de la mano completa, ya que no se especifica su funcionamiento en la novela, más allá de que parece servir para identificar a las personas a partir del tacto. Podría decirse que se trata de una ocurrencia futurista en su momento que pronosticaba el uso de una tecnología que ahora ya no resulta extraña. Si bien el uso de las huellas dactilares se remonta a culturas tan antiguas como la china o la mesopotámica y, obviamente, era conocido y utilizado con fines forenses en la época de Bradbury (Aström, 2007), el uso y la lectura de huellas o silueta de manos por medio digitales aún no se había inventado en el momento de publicación de la novela.

Este neologismo diseñado empleando la composición mediante un guion pertenece tanto al sistema social diegético como a la esfera de la ciencia y la tecnología. Su relevancia tanto para el MF en su conjunto como para el argumento es limitada al tratarse de una información puntual.

La opción del MFM1 posee una simetría destacada con respecto al término original y conserva la totalidad de la carga semántica que le atribuyó el autor en el escrito primigenio, aunque elimina su carácter neológico y científico-técnico, por lo que su funcionalidad es media, si se atiende a su capacidad para ampliar la perspectiva de los campos conceptuales a los que pertenece este término. El MFM2 muestra el mismo equivalente que el texto anterior.

En el MFM3 se lleva a cabo otra interpretación de esta entrada: el traductor ha diseñado el término neológico meta «guante-cerradura», que se centra en la extracción del significado y de las probables funciones de este artilugio en el universo de la novela para

construir un equivalente acertado.

Esta solución amplifica, comparando este objeto con una cerradura contemporánea, su naturaleza y sus objetivos en la creación de Bradbury, por lo que su funcionalidad de cara a su recepción es elevada.

Para representar conceptualmente el carácter distante que posee este elemento tecnológico con respecto a la realidad de los lectores, resultaría posible crear un equivalente neológico que constituyera, asimismo, un término técnico en el mundo ficticio de *Fahrenheit 451*. Por ejemplo, se propone un equivalente como «cerradura dactilar», que recoge la carga semántica del original y le proporciona un carácter un poco más sofisticado y complejo.

Los dos términos empleados para la construcción original evocan dos elementos «analógicos» en principio, si bien el uso conjunto en su contexto sugiere que se trata de algún tipo de tecnología de reconocimiento, aún inexistente en aquel tiempo, porque hasta la década de 1980 no se desarrollan los primeros sistemas automáticos de reconocimiento digital o palmar (Moses, 2014, en línea). El uso del adjetivo «dactilar» tiene quizás más connotaciones tecnológicas que el original y especifica la identificación con los dedos, frente a la idea del guante, que es más indefinida. Por otro lado, el valor analógico quedaría bien reforzado con el término «cerradura».

Las dudas que pueden surgir al traducir estos términos vienen dadas también por la ucronía, es decir, lo que sugería el original a los lectores de aquel momento puede resultar diferente para los lectores actuales, expuestos a una serie de avances tecnológicos.

Probablemente, este matiz constituye una decisión funcional global muy importante que ha de determinar hasta qué punto se desea conseguir un efecto determinado. Si bien se entiende que es adecuado evitar referencias traducidas que coincidan en su designación con una tecnología ampliamente conocida actualmente, pues se perdería la función de extrañamiento que debe poseer la referencia como eco de su intención original y, por tanto, podría afectar a la construcción mental detallada del MF.

RBFF2: Electronic ocean of sound, of music and talk

Clave de la entrada RBFF2	Categoría del problema FigRet	Categoría secundaria del problema TroMeta	
Entrada del MFO <i>Electronic ocean of sound, of music and talk</i>			Pasaje del MFO 20
Contexto en el MFO <i>And in her ears the little Seashells, the thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk and music and talk coming in [...].</i>			
Entrada del MFM1 «Océano electrónico de sonido, de música y palabras»			Pasaje del MFM1 23
Contexto en el MFM1 «Y en sus orejas las diminutas conchas, las radios como dedos fuertemente apretadas, y un océano electrónico de sonido, de música y palabras [...].».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Océano electrónico de sonido, de música y de palabras»			Pasaje del MFM2 24
Contexto en el MFM2 «[...] y en sus orejas las diminutas conchas, las radios como dedos fuertemente apretadas, y un océano electrónico de sonido, de música y de palabras [...].».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Océano electrónico de sonido, música y charla»			Pasaje del MFM3 23
Contexto en el MFM3 «Y en las orejas, muy adentro, los caracolitos, las radios de dedal, y un océano electrónico de sonido, música y charla [...].».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Metáfora que designa los contenidos de ocio retransmitidos mediante los aparatos conocidos en este mundo ficticio como <i>Seashells</i> .			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Baja	
Variantes No procede			
Repeticiones			

No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/03/2018

La entrada RBFF2 recoge una muestra de los recursos expresivos que utilizaba Bradbury para aludir metafóricamente a las realidades sociales que describía en su novela, las cuales son identificables utilizando la información contextual y que deben ser comprendidas eficientemente por los traductores antes de tomar las decisiones precisas de traducción.

En este caso, *electronic ocean of sound, of music and talk* alude al contenido ofrecido a los habitantes del mundo de Bradbury a través de los dispositivos conocidos como *thimble radios*, consistente sobre todo en programas de entretenimiento.

La baja relevancia de este concepto para soportar la estructura de este microcosmos no significa que se pueda minusvalorar su impacto para los lectores. Gracias a ello, estos pueden detectar no solo la complejidad del entorno diseñado por Bradbury, sino también para percibir sus avanzadas habilidades de redacción, que le permitían expresar de muchas maneras sus conceptos originales.

Para traducir esta entrada, los dos traductores han empleado una estrategia de traducción lingüística simple, que les permitió transferir todo el contenido de este elemento diegético y a la vez expresarlo de un modo evocador en el contexto en el que estaba situado, lo que a su vez permitía su comprensión completa.

De esta manera, se puede asignar una funcionalidad alta a sus equivalentes, que solo varían en la traducción del sustantivo *talk*, trasplantado como «palabras» en el MFM1 y el MFM2 y como «charla» en el MFM3, quizás menos convincente que la traducción del MFM1.

RBFF3: Suction snake

Clave de la entrada RBFF3	Categoría del problema FigRet	Categoría secundaria del problema TroMeta	
Entrada del MFO <i>Suction snake</i>			Pasaje del MFO 23
Contexto en el MFO [...] shove the bore down, slush up the emptiness, if such a thing could be brought out in the throb of the suction snake.			
Entrada del MFM1 «Succión de la serpiente»			Pasaje del MFM1 25
Contexto en el MFM1 «[...] hundamos más el taladro, extraigamos el vacío, si es que podía sacarse el vacío mediante la succión de la serpiente».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Modulación		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «Succión de la serpiente»			Pasaje del MFM2 27
Contexto en el MFM2 «[...] hundamos más la sonda, extraigamos el vacío, si es que podía sacarse el vacío mediante la succión de la serpiente».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Modulación		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «Serpiente aspirante»			Pasaje del MFM3 26
Contexto en el MFM3 «[...] afuera con el aburrimiento, saquen el vacío, si las pulsaciones de la serpiente aspirante pueden extraer tales cosas».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Referente metafórico de una máquina utilizada en este MF para extraer toxinas del cuerpo de una persona.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Alta	
Variantes 1. (MFO/58) <i>Electronic-eyed snake</i> : (MFM1/55) «Serpiente de ojo electrónico», (MFM2/56) «Serpiente de ojo electrónico», (MFM3/58) «Serpiente de Ojo Eléctrico». 2. (MFO/69) <i>Pump-snake</i> : (MFM1/64) «Bomba con aspecto de serpiente», (MFM2/65) «Bomba succionadora con aspecto de serpiente», (MFM3/68) «Bomba serpiente». 3. (MFO/95) <i>Snake</i> : (MFM1/87) «Serpiente», (MFM2/87) «Serpiente», (MFM3/88) «Serpiente».			

Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	13/3/2018

La entrada RBFF3 contiene otro elemento diegético que ha sido expresado de manera metafórica por Bradbury, lo cual puede dificultar que los profesionales entiendan correctamente su naturaleza y sus atribuciones de cara a su traslado entre lenguas.

Es el caso de *suction snake*, un elemento conceptual cuya relevancia para el MF de Bradbury y la trama en la que se ve envuelto su protagonista es elevada, lo que aumenta la importancia de su trasvase efectivo para así poder abarcar cognitivamente la esfera de la ciencia y la tecnología de este universo.

En la novela, este referente se relaciona con una máquina médica portátil encargada de realizar lavados de estómago, sobre todo (como en el caso de la mujer del protagonista) a personas que han sufrido una sobredosis de fármacos. Por el contexto, se trata de un dispositivo tubular que se introduce a través de la garganta de los pacientes, de ahí su asociación con *snake*.

Los equivalentes propuestos en el MFM1 y en el MFM2 son idénticos: «succión de la serpiente». En estos casos, Alfredo Crespo ha realizado una modulación del término original y ha variado el centro semántico de esta denominación, primando el sentido de «succión» en vez de «serpiente». Esta modificación elimina el matiz que indica el funcionamiento de esta máquina, para la que no se proporciona un nombre técnico alternativo, por lo que esta opción podría dificultar que los lectores puedan comprender eficientemente este pasaje de la novela al alterar detalles importantes para la interpretación de este concepto, por lo que su funcionalidad es baja. Se pierde, además, el valor denotativo, metafórico y técnico de la denominación.

En el MFM3 aparece la propuesta «serpiente aspirante». Aquí no se ha realizado modulación alguna y se ha empleado la traducción lingüística simple para transferir este elemento diegético a la lengua española, en la que es posible percibir las características de

este artilugio y, por consiguiente, entender el resto del pasaje en el que está incluido. De este modo, se mantiene la fuerza metafórica y la forma técnica del original.

Este concepto dispone de referentes alternativos en el universo de *Fahrenheit 451*, aunque todos utilizan como elemento principal el sustantivo *snake*, traduciendo siempre como «serpiente» en los tres MFM, por lo que se puede concluir que, en este caso, existe uniformidad terminológica respecto a la traducción de este elemento.

RBFF4: Beetle

Clave de la entrada RBFF4	Categoría del problema FigRet	Categoría secundaria del problema TroMeta
Entrada del MFO <i>Beetle</i>		Pasaje del MFO 84
Contexto en el MFO 'Go take the beetle.'		
Entrada del MFM1 «Auto»		Pasaje del MFM1 77
Contexto en el MFM1 «—Date un paseo con el auto».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Explicitación 2. Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media
Entrada del MFM2 «Coche»		Pasaje del MFM2 77
Contexto en el MFM2 «—Date un paseo en coche».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Explicitación 2. Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media
Entrada del MFM3 «Coche»		Pasaje del MFM3 81
Contexto en el MFM3 «—Saca el coche».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Explicitación 2. Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media
Definición Vehículo de uso privado de este MF que no alcanza velocidades muy elevadas, en contraposición a «jet cars».		
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Media
Variantes 1. (MFO/50) <i>Beetle cars</i> : (MFM1/48) «Vehículos», (MFM2/49) «Vehículos», (MFM3/50) «Coches». 2. (MFO/82) <i>Yellow-flame-coloured beetle</i> : (MFM1/75) «Vehículo de brillante color amarillo anaranjado», (MFM2/76) «Vehículo de		

brillante color amarillo anaranjado», (MFM3/80) «Coche, amarillo como el fuego».	
3. (MFO/148) <i>Beetle-taxi</i> : (MFM1/132) «Taxi», (MFM2/130) «Taxi», (MFM3/133) «Taxi».	
4. (MFO/161) <i>Silver beetles</i> : (MFM1/142) «Vehículos plateados», (MFM2/140) «Vehículos plateados», (MFM3/144) «Coches plateados».	
5. (MFO/162) <i>Beetles</i> : (MFM1/143) «Vehículos», (MFM2/141) «Vehículos», (MFM3/145) «Coches».	
Repeticiones 1. (MFO/163) [...] <i>how fast those beetles could make it down here.</i> 2. (MFO/164) <i>The beetle was rushing. The beetle was roaring.</i> 3. (MFO/165) [...] <i>reaching him the wild beetle cut and swerved out.</i>	
4. (MFO/166) <i>Far down the boulevard, four blocks away, the beetle had slowed [...].</i> 5. (MFO/167) <i>He stood shivering in the night, looking back out as the beetle ran by [...].</i>	
Propuestas alternativas «Coge el escarabajo».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Diseño de un concepto diegético 2. Traducción lingüístico simple
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 12/03/2018

La entrada RBFF4 muestra un elemento diegético que ha sido diseñado por Bradbury haciendo uso de la neosemia que puede localizarse tanto en el campo del sistema social como en el de la ciencia y la tecnología. El sustantivo *beetle* plasma un tipo de medio de transporte privado en este universo, en contraposición con el significado del que dispone en el mundo real, el cual designa a un insecto, aunque existe un fabricante de automóviles (Volkswagen) que ha empleado esta referencia para uno de sus modelos. La aparición del Beetle de Volkswagen es anterior a la novela de Bradbury. Es posible que la elección de la designación *beetle*, sin mayúscula, para evitar el uso propio de la marca, tenga que ver con una asimilación coloquial intencionada de este modelo alemán y lo que representa históricamente (VW Heritage, 2018, en línea).

Asimismo, puede establecerse un nexo conceptual en contraposición con el término diegético *jet cars*, como se indicaba en la entrada RBFNL2, que implica (a raíz de la interpretación de sus componentes) un matiz de potencia y velocidad que puede diferenciarlo de *beetle* dentro del MF de *Fahrenheit 451*.

Por tanto, se observa que el autor de la obra ha añadido un significado nuevo a un vocablo preexistente que, no obstante, sí tiene vínculos directos con la industria del automóvil, aunque en el universo de la novela este sentido es aún más específico.

La relevancia de este elemento para el MF de Bradbury es media: nos informa de la manera en la que los habitantes de este contexto pueden desplazarse de forma privada y los tipos de vehículos disponibles en él (que, de acuerdo con sus características, pueden indicar también diferencias de clase o de nivel adquisitivo), aunque no es fundamental para comprender la trama.

A pesar de que los tres MFM ofrecen versiones diferentes, todas coinciden en sus estrategias de traducción:

En el MFM1, se seleccionó el equivalente «auto», más frecuente en Latinoamérica, mientras que el MFM2 y el MFM3 muestran «coche», adaptado a la variedad de España. En los tres casos, se ha aplicado la generalización y la explicitación porque, en primer lugar, se ha obviado la distinción que existe en la novela entre *beetle* y *jet car*, que no es perceptible al utilizar los equivalentes mencionados. En segundo lugar, se ha explicitado el sentido específico que posee este elemento conceptual de la novela (construido mediante la neosemia), lo cual puede afectar a la percepción de las diferentes realidades concebidas por Bradbury y que disponen de un significante creativo. *Beetle* es un elemento que se repite en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, siempre en minúscula como sustantivo y no como marca, tanto sin variaciones como alterado o acompañado de modificadores. Resulta notable que se haya mantenido una homogeneidad terminológica en los tres MFM, explicitando siempre la información subyacente de este significante creativo.

RBFF5: Denham's Dandy Dental Detergent

Clave de la entrada RBFF5	Categoría del problema FigRet	Categoría secundaria del problema RecFon
Entrada del MFO <i>Denham's Dandy Dental Detergent</i>		Pasaje del MFO 103
Contexto en el MFO <i>The people who had been sitting a moment before, tapping their feet to the rhythm of Denham's Dentifrice, Denham's Dandy Dental Detergent [...].</i>		
Entrada del MFM1 «“Duradero Detergente Dental Denham”»		Pasaje del MFM1 93
Contexto en el MFM1 «La gente que, un momento antes, había estado sentada, llevando con los pies el ritmo de “Dentífrico Denham”, “Duradero Detergente Dental Denham” [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Traducción lingüística simple 2. Elisión 3. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «“Duradero Dentífrico Denham”»		Pasaje del MFM2 93
Contexto en el MFM2 «La gente que, un momento antes, había estado sentada, llevando con los pies el ritmo de “Dentífrico Denham”, “Duradero Dentífrico Denham” [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Traducción lingüística simple 2. Elisión 3. Generalización 4. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Detergente Dental Denham»		Pasaje del MFM3 95
Contexto en el MFM3 «La gente que hasta hacía un momento había estado tranquilamente sentada, siguiendo con los pies el ritmo del Dentífrico Denham, del Detergente Dental Denham [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Traducción lingüística simple 2. Elisión	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	

3. Diseño de un concepto diegético	
Definición Producto ficticio para el cuidado dental.	
Categoría lingüística Sintagma nominal	Relevancia para el MF Baja
Variantes 1. (MFO/102) <i>Denham's Dentifrice</i> : (MFM1/93) «“Dentrífrico Denham”», (MFM2/92) «“Dentífrico Denham”», (MFM3/94) «Dentífrico Denham». 2. (MFO/103) <i>Denham's Dental Detergent</i> : (MFM1/92) «“Detergente Dental Denham”», (MFM2/93) «Denham para la higiene dental», (MFM3/95) «Detergente dental Denham».	
Repeticiones No procede	
Propuestas alternativas «La gente que había estado sentada un segundo antes, siguiendo con los pies el ritmo del Detergente Dental Denham para Dandis [...]».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Mantenimiento de recursos expresivos originales 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones Necesidad de mantener la aliteración aplicada al referente original.	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 13/08/2017

La entrada RBFF5 es una muestra del uso expresivo del lenguaje aplicado a la creación de un referente cultural ficticio que enriquece el sistema social del MF, en concreto su vertiente comercial y económica.

En este caso, Bradbury ha construido una marca comercial ficticia en la que prima la eufonía y el uso de la aliteración, reflejando en su MF las estrategias usadas habitualmente en la realidad para la promoción de productos. Su relevancia conceptual más allá de mostrar una parte del ámbito comercial de *Fahrenheit 451* es limitada y no afecta considerablemente a la trama, así que su relevancia es baja.

Se trata de una pasta de dientes que presenta una forma altisonante (*dental detergent*, frente al más familiar *toothpaste*) y está acompañada de su denominación oficial («*Denham*») y el adjetivo *dandy*. Los métodos de traducción usados en los tres textos meta son muy similares, aunque los equivalentes que han producido distan mucho en su estructura. En el MFM1 se observa que para construir la nueva manifestación de este producto se ha trasladado la referencia *dental detergent* y la marca que la acompaña de forma efectiva. No obstante, el adjetivo *dandy* aparece traducido como «duradero», una alteración innecesaria para que los

lectores comprendan este concepto.

Además, se le han añadido unas comillas a este elemento, otra decisión que no era necesaria para transferir esta realidad. No obstante, el mantenimiento de la aliteración y de la información íntegra provoca que su funcionalidad sea alta.

En el MFM2 se han aplicado métodos traslativos parecidos, aunque el resultado difiere en gran medida: se ha utilizado el equivalente general «dentífrico» para plasmar *dental detergent*, lo cual disminuye su novedad de cara a su recepción y lo reduce a un objeto corriente, por lo que su funcionalidad es media.

Esta opción resulta inadecuada, ya que en la página anterior del MFO aparece el término *Denham's Dentifrice*. Bradbury intencionadamente empleó dos variantes de la misma realidad en este pasaje, por lo que usar el mismo para ambas le resta densidad a la selección neológica de la novela.

También resulta llamativo que en este texto meta se haya creado una versión alternativa para la variante *Denham's Dental Detergent*, en la que únicamente se ha eliminado el adjetivo *dandy*, por lo que no era pertinente componer otra denominación adicional en español. Se ha incluido correctamente la marca comercial ficticia y se ha mantenido la alteración del adjetivo *dandy*, traducido como «duradero», igual que en el MFM1. Por añadidura, de nuevo se han aplicado innecesariamente las comillas a esta denominación.

Del MFM3 se desprende que se han usado las mismas tácticas que en el MFM1, lo que ha producido un equivalente prácticamente idéntico, aunque en este caso se ha decidido elidir por completo el adjetivo *dandy*, aunque, debido a la escasa influencia de este concepto para la trama y el MF, se puede concluir que su funcionalidad es alta. Por último, se ve que Abelenda no ha usado las comillas que aparecen en los dos escritos de llegada anteriores.

Para exponer completamente este producto imaginario a los lectores de la obra, podría emplearse una alternativa de traducción como «Detergente Dental Denham para Dandis», que mantiene todos los elementos, su estructura y la aliteración originarios.

RBFF6: Parlour families

Clave de la entrada	Categoría del problema	Categoría secundaria del problema	
RBFF6	FigRet	TroMeta	
Entrada del MFO		Pasaje del MFO	
Parlour families		107	
Contexto en el MFO			
The same things could be in the “parlour families” today. The same infinite detail and awareness could be projected through the radios and televisors [...].			
Entrada del MFM1		Pasaje del MFM1	
No procede		97	
Contexto en el MFM1			
«No es libros lo que usted necesita, sino algunas de las cosas que en un tiempo estuvieron en los libros. El mismo detalle infinito y las mismas enseñanzas podrían ser proyectados a través de radios y televisores [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM1	Funcionalidad del equivalente en el MFM1		
Elisión	Nula		
Entrada del MFM2		Pasaje del MFM2	
«“Familias” que invaden nuestros salones»		96-97	
Contexto en el MFM2			
«No son libros lo que usted necesita, sino algunas de las cosas que en un tiempo estuvieron en los libros. Las mismas cosas que podría haber hoy en esas “familias” que invaden nuestros salones. La misma descripción pormenorizada y las mismas enseñanzas podrían ser proyectadas a través de radios y televisores [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2	Funcionalidad del equivalente en el MFM2		
1. Descripción	Media		
2. Diseño de un concepto diegético			
Entrada del MFM3		Pasaje del MFM3	
«Salas»		99	
Contexto en el MFM3			
«No son libros lo que usted necesita, sino algunas de las cosas que hubo en los libros. Lo mismo podría verse hoy en las “salas”. Radios y televisores podrían proyectar los mismos infinitos detalles y el mismo conocimiento [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM3	Funcionalidad del equivalente en el MFM3		
Simplificación	Nula		
Definición			
Personajes pertenecientes a los programas de televisión emitidos constantemente dedicados a contenido costumbrista.			
Categoría lingüística	Relevancia para el MF		
Sintagma nominal	Alta		

Variantes	
1. (MFO/95) “ <i>Family</i> ”: (MFM1/86) «“Familia”», (MFM2/86) «“Familia”», (MFM3/88) «“Familia”».	
2. (MFO/113) <i>Parlour</i> “ <i>families</i> ”: (MFM1/102) «“Familias” de la sala de estar», (MFM2/102) «“Familias” de la sala de estar», (MFM3/104) «“Familias” de la sala».	
3. (MFO/148) <i>Family</i> : (MFM1/132) «Familia», (MFM2/130) «Familia», (MFM3/133) «Familia».	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
1. «Las mismas cosas que <i>podrían</i> enseñar las “familias de salón” hoy en día. El mismo detallismo y la misma sabiduría sin fin podrían proyectarse a través de radios y televisores [...]».	1. Diseño de un concepto diegético
2. «Las mismas cosas que <i>podrían</i> enseñar las “familias domésticas” hoy en día. El mismo detallismo y la misma sabiduría sin fin podrían proyectarse a través de radios y televisores [...]».	2. Diseño de un término neosémico
	3. Diseño de un término neológico
Anotaciones	
No existe coherencia terminológica en el MFM1 ni en el MFM2 ni en el MFM3.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/08/2017

La entrada RBFF6, *parlour families*, procede del contenido conceptual diseñado por el autor de *Fahrenheit 451* para dar solidez a su MF. Se trata de un término que mezcla procedimientos neológicos y neosémicos con un propósito metafórico: el sustantivo *families* posee un significado nuevo en este contexto (perceptible también en las variantes 1 y 3, “*family*” y *family*) y designa a los personajes de los programas emitidos constantemente por la televisión, cuya importancia para la vida de los habitantes de este mundo hace que ocupen el lugar de las personas cercanas.

Asimismo, al unírsele el sustantivo *parlour* (que significa «salón» y es un término poco habitual en inglés estadounidense y británico, préstamo del francés) se muestra de una manera más clara la naturaleza especial de este concepto, gracias a la construcción de un neologismo creado mediante sintagmación.

Su relevancia para esta obra es fundamental, ya que permite a los lectores comprender la naturaleza de la sociedad representada en esta obra y se relaciona con momentos cruciales de la trama. Por ello, debe incidirse especialmente en su transferencia funcional a la lengua española de este elemento diegético.

En el MFM1, se encuentra una opción con funcionalidad nula. La oración en la que

aparecía esta entrada ha sido elidido por completo, por lo que no es posible encontrar un equivalente para ella en este texto meta.

En el MFM2, por el contrario, ofrece el equivalente «“familias” que invaden nuestros salones». Al analizarlo, se ve que se ha realizado una descripción de su significado y que no se ha diseñado un neologismo para trasplantar la información a la lengua español, lo que reduce su funcionalidad.

Por último, el MFM3 contiene la opción «salas», que únicamente posee la carga semántica de *parlour* y que no proporciona ningún tipo de datos sobre *families*, el núcleo de esta denominación.

La funcionalidad de esta propuesta es nula, ya que se ha simplificado excesivamente al término de llegada y se reducido su contenido semántico ocasionando que no sea posible comprender este elemento narrativo en este pasaje.

Para aunar los objetivos que guiaron a Bradbury a la hora de diseñar este término (esto es, la creación de un significante neológico y neosémico), es posible utilizar una alternativa como «familias de salón», que incorpora los datos de ambos significantes primigenios.

7.2.2. Elementos conceptuales diegéticos en la obra Fahrenheit 451

A continuación, se incluyen los diferentes ejemplos que pueden encuadrarse en la categoría de problemas de traducción denominada «Elemento conceptual diegético», como se vio en la categorización de problemas de traducción asociados a la traducción de MF. En *Fahrenheit 451*, se ha localizado un total de 32 casos de elementos conceptuales diegéticos, de los que se procede a analizar en detalle 11 ejemplos debido a su relevancia tanto para este MF y para la trama de la novela.

Definición

Como se ha expresado en la categorización de problemas de traducción referidos a los MF, la categoría referida a los elementos conceptuales diegéticos incluía todos aquellos formantes de los MF que habían sido explícitamente diseñados para ellos por los autores de las obras y que, generalmente, no proceden del mundo exterior. Estos elementos dan origen a los MF en las

obras narrativas, determinan su estructura y configuración y, asimismo, están vinculados a la trama que produce la aparición de los MF. Son conceptos vinculados a los «*irrealia*», noción analizada en el epígrafe 2.4.1.

Implicaciones para la traducción de mundos ficticios

Los elementos conceptuales diegéticos (y, por extensión, las proposiciones que construyen) determinan la naturaleza creativa especial de los MF, por lo que su traducción veraz, completa y funcional posibilitará que los receptores puedan asimilar todos los rasgos que causan que un MF sea atractivo y sugestivo para aquellos que deseen acceder a su contenido. Asimismo, tienen un influjo extremo para causar la evocación de los aspectos novedosos de los MF desde la perspectiva de los receptores. Desde el prisma de la documentación (necesaria para llevar a cabo su traslado funcionalmente), frecuentemente, la única fuente de datos acerca de cualquier componente de esta clase está en la propia narración y en la descripción del MFO. Por lo tanto, los traductores tendrán que asimilar en detalle el contenido asociado a estas realidades especulativas para poder desempeñar eficientemente la traducción de los MF.

7.2.2.1. Selección de ejemplos de elementos conceptuales diegéticos en Fahrenheit 451

RBFD1: Transcription history

Clave de la entrada RBFD1	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisPol	
Entrada del MFO <i>Transcription history</i>			Pasaje del MFO 41
Contexto en el MFO <i>[...] an hour of basketball or baseball or running, another hour of transcription history or painting pictures, and more sports [...].</i>			
Entrada del MFM1 «Transcripción»			Pasaje del MFM1 40
Contexto en el MFM1 «—[...] una hora de baloncesto, de pelota base o de carreras, otra hora de transcripción o de reproducción de imágenes, y más deportes».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Elisión		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «Apuntes de historia»			Pasaje del MFM2 41-42
Contexto en el MFM2 «—[...] una hora de baloncesto, de béisbol o de carreras, otra hora tomando apuntes de historia o pintando, y más deportes».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «Transcripciones históricas»			Pasaje del MFM3 42
Contexto en el MFM3 «—[...] otra de béisbol o baloncesto o carreras, otra de transcripciones históricas o pintura, y más deportes».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Diseño de concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Asignatura impartida en este MF, en el que se realizan transcripciones de acontecimientos o textos de tipo histórico.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Media	
Variantes No procede			
Repeticiones			

No procede	
Propuestas alternativas «[...] una hora de baloncesto o de béisbol o corriendo, otra hora de historia transcritiva o pintando cuadros y más deportes».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 09/03/2018

La entrada RBFD1 recoge un concepto diegético presente en la novela que se ubica en el campo del sistema social ficticio ideado por Bradbury, concretamente en el plano de la educación pública. Aunque la relevancia que posee para la trama sea escasa, *transcription history* (un neologismo creado por sintagmación) nos da información sobre la forma en la que se impartían diferentes asignaturas en el MF de Fahrenheit 451 y evidencia la minuciosidad con la que su compositor concibió su estructura y la riqueza de detalles que pueden percibir los lectores.

Respecto a la traducción de este concepto, los tres MFM estudiadas arrojan resultados dispares. En el MFM1, Crespo realiza una elisión del componente principal del término originario (*history*) y plasma únicamente en su equivalente el sustantivo «transcripción».

Esta opción no permite a los lectores entender totalmente las características de esta asignatura ficticia, pues el matiz histórico ha desaparecido en este MFM y no se ha creado ningún neologismo como hizo Bradbury en el original. Por tanto, esta decisión ha disminuido drásticamente la funcionalidad de este equivalente. Por su parte, en el MFM2, se ofrece la propuesta «apuntes de historia». Esta vez, la carga de *history* se ha mantenido, aunque se ha modificado mucho la carga semántica de *transcription*, que se ha materializado en este MFM como una mera toma de apuntes. Esto acerca este elemento diegético a la metodología didáctica tradicional de algunas asignaturas a las que asistimos en el mundo real, por lo que se pierde exotismo y su funcionalidad se vuelve baja.

En el MFM3, se ve un equivalente con una alta funcionalidad en el entorno meta: «transcripciones históricas» contiene la carga semántica íntegra de los dos componentes de la denominación original. Sin embargo, el cambio de su número a plural puede dificultar su detección como un neologismo (como ocurre en el texto original), pero su funcionalidad es alta.

RBFD2: Window Smasher

Clave de la entrada RBFD2	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisSoc
Entrada del MFO <i>Window Smasher</i>		Pasaje del MFO 42
Contexto en el MFO <i>[...] we can't do anything but go to bed or head for a Fun Park to bully people around, break windowpanes in the Window Smasher place [...].</i>		
Entrada del MFM1 «Rompedor de ventanas».		Pasaje del MFM1 41
Contexto en el MFM1 «-[...] sólo somos capaces de acostarnos, ir a un Parque de Atracciones para empujar a la gente, romper cristales en el Rompedor de Ventanas [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un concepto diegético 2. Traducción lingüística simple 3. Diseño de un neologismo	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Rompedor de Ventanas»		Pasaje del MFM2 42
Contexto en el MFM2 «-[...] solo somos capaces de acostarnos, o ir a un parque de atracciones para empujar a la gente, o romper cristales en el Rompedor de Cristales [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de concepto diegético 2. Traducción lingüística simple 3. Diseño de un neologismo	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Casa de Romper Vidrios»		Pasaje del MFM3 42
Contexto en el MFM3 «-[...] solo nos queda irnos a la cama, o a un parque de diversiones, y asustar a la gente, o romper vidrios en la Casa de Romper Vidrios [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de concepto diegético 2. Amplificación 3. Diseño de un neologismo	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	

Definición Atracción para niños de este MF en el que se rompen ventanas.	
Categoría lingüística Sintagma nominal	Relevancia para el MF Media
Variantes No procede	
Repeticiones No procede	
Propuestas alternativas No procede	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas No procede
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 15/03/2018

La entrada RBFD2 se centra de nuevo en el sector social del mundo de *Fahrenheit 451*, aunque esta vez este concepto se refiere a las posibilidades de ocio de las que disponen los jóvenes en la novela, una parcela más del sistema social diegético creado por este autor. El término es *Window Smasher*, un neologismo compuesto mediante sintagmación que alude a una atracción en los que los niños y jóvenes pueden ir para romper cristales, concebido probablemente como una forma de desahogo violento. La relevancia argumental de este elemento es limitada, pero favorece la percepción de los lectores del universo de esta obra y de cómo se controlaban las pautas de comportamiento de los integrantes más jóvenes de la sociedad. En el MFM1 y el MFM2, Crespo ha utilizado el mismo equivalente para este elemento: «Rompedor de Ventanas». Se observa que se ha mantenido la mayúscula para resaltar este nombre propio y que se han trasladado todos los matices semánticos asociados a la denominación original, por lo que la funcionalidad de esta opción en el MFM es alta. En el MFM3, Abelenda ofrece la opción «Casa de Romper Vidrios». En este caso, el traductor ha utilizado un elemento presente en el contexto para construir su neologismo, pues en la oración original se puede ver que se alude a este elemento diegético como *Window Smasher place*. A pesar de que el sustantivo «*place*» no forma parte de esta denominación neológica, su inclusión en la propuesta meta no impide su correcta comprensión por los receptores de la novela traducida, ya que contiene todos los elementos originarios más una pequeña amplificación de su sentido. Por tanto, su funcionalidad también es alta.

RBFD3: Firemen of America

Clave de la entrada RBFD3	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisPol	
Entrada del MFO <i>Firemen of America</i>		Pasaje del MFO 47-48	
Contexto en el MFO <i>Stoneman and Black drew forth their rule-books, which also contained brief histories of the Firemen of America [...].</i>			
Entrada del MFM1 «Bomberos de América».		Pasaje del MFM1 46	
Contexto en el MFM1 «Stoneman y Black sacaron su libro guía, que también contenía breves relatos sobre los bomberos de América [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Bomberos de Estados Unidos»		Pasaje del MFM2 47	
Contexto en el MFM2 «Stoneman y Black sacaron su libro guía, que también contenía breves relatos sobre los bomberos de Estados Unidos [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Bomberos en Norteamérica»		Pasaje del MFM3 48	
Contexto en el MFM3 «Stoneman y Black alargaron a Montag sus libros reglamentarios donde figuraban también breves historias de los bomberos en Norteamérica [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Recopilación de propaganda acerca de los bomberos de Estados Unidos que muestra sus nuevas atribuciones en este MF.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Alta	
Variantes No procede			
Repeticiones No procede			
Propuestas alternativas		Estrategias traslativas de las propuestas alternativas	

«Stoneman y Black sacaron sus reglamentos, que contenían también breves historias de los Bomberos de Estados Unidos [...]».	1. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones Se ha omitido la mayúscula en <i>Firemen of America</i> en los tres MFM, lo que causa una disminución de la importancia de este concepto diegético e incluso puede impedir su percepción como tal. Es importante mantener el juego de palabras del MFO y no optar por alternativas explícitas.	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 14/03/2018

La entrada RBFD3 contiene otra muestra de la intrincada estructura social y política del mundo de Bradbury, esta vez referida a uno de los agentes fundamentales para ejercer los nuevos métodos de control institucional establecidos en este MF: *Firemen of America*.

La relevancia de este elemento conceptual de la narración es elemental para la comprensión tanto de la trama de novela como del universo original en el que tiene lugar. Mientras que la entrada no plantea un problema de traducción lingüístico si se tratara de un concepto extradiegético, en este caso su traducibilidad se ve afectada por el cambio semántico que Bradbury diseña, pues se trata de una realidad en la que los bomberos han cambiado de ocupación y, en lugar de apagar incendios, ahora persiguen a los poseedores de literatura y eliminan todo rastro de libros en esta sociedad.

Este concepto es uno de los principales atractivos por los que los lectores acceden a esta composición, por lo que de su transmisión eficiente al español depende la percepción adecuada de la totalidad de *Fahrenheit 451*.

Los tres MFM muestran opciones similares que presentan, sin embargo, pequeñas variaciones en su estructura que pueden modificar su interpretación:

En el MFM1, Crespo ha optado por utilizar «bomberos de América». Desde el punto de vista de la asimilación de este MF, este equivalente cumple su función eficazmente, aunque habría sido preferible plasmar el original *America* como «Estados Unidos» en el texto de llegada.

En cambio, en el MFM2 se ha alterado esta circunstancia y se ha empleado la versión «bomberos de Estados Unidos», la cual dispone de una funcionalidad más elevada en el contexto hispanohablante.

En el MFM3, por su parte, Abelenda ha construido la opción «bomberos en Norteamérica». El cambio en la preposición puede suponer una variación de la perspectiva desde la que los lectores pueden percibir este neologismo y se disminuye la sensación de

título oficial de esta denominación, aunque su funcionalidad sigue siendo alta.

No obstante, en los tres MFM se ha omitido la mayúscula que Bradbury le aplicó a este título, que le otorga grandilocuencia y denota una mayor gran notoriedad social e institucional.

Esta también indica su importancia para la trama de la novela en su totalidad, por lo que sería posible utilizar un neologismo traducido alternativo, como «Bomberos de Estados Unidos», al que se aplica la mayúscula.

En cuanto a las opciones alternativas de traducibilidad, los traductores pueden plantearse dudas sobre si mantener la traducción lingüística obvia para *firemen*, aplicando la misma lógica de Bradbury (término familiar con significado modificado), o buscar algún tipo de equivalente más explícito sobre la labor actual de los bomberos, con referencia a sus tareas incendiarias. Se considera que una intervención para hacer menos sutil la función de los bomberos se alejaría del juego semántico propuesto por el propio Bradbury y sería funcionalmente menos apropiada.

RBFD4: White Clown

Clave de la entrada RBFD4	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisCult	
Entrada del MFO <i>White Clown</i>			Pasaje del MFO 96
Contexto en el MFO <i>‘Ann!’ She laughed. ‘Yes, the White Clown’s on tonight!’</i>			
Entrada del MFM1 «Payaso Blanco».			Pasaje del MFM1 88
Contexto en el MFM1 «—¡Ann! —Se echó a reír—. ¡Sí, el Payaso Blanco actúa esta noche!».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Traducción lingüística simple 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Payaso Blanco»			Pasaje del MFM2 88
Contexto en el MFM2 «—¡Ann! —Se echó a reír—. ¡Sí, el Payaso Blanco actúa esta noche!».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Traducción lingüística simple 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Payasos Blancos»			Pasaje del MFM3 89
Contexto en el MFM3 «—¡Ann! —exclamó riendo—. ¡Sí! ¡Esta noche los Payasos Blancos!».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media	
Definición Personaje de uno de los programas de televisión emitidos en este MF.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Media	
Variantes No procede			
Repeticiones No procede			

Propuestas alternativas No procede	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas No procede
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 14/03/2018

La entrada RBFD4 consiste en un ejemplo de contenido conceptual de la novela estudiada que procede del sistema social ficticio que incluye. En concreto, el referente *White Clown* contribuye a ampliar la perspectiva de la dimensión del ocio del que disponen los habitantes de este MF y corresponde a un personaje de ficción que aparece en los programas de televisión que ve la gente en sus salones a través de las pantallas gigantes.

Si se tiene en cuenta la importancia del ocio y de la industria cultural supeditada por completo a los intereses de las instituciones que gobiernan la sociedad que se muestra en *Fahrenheit 451* y la influencia que esta esfera de la vida cotidiana tiene sobre el desarrollo de la trama, se puede determinar que la relevancia de este componente para este MF es media.

Los equivalentes incluidos en los tres MFM analizadas coinciden, aunque exponen pequeñas variaciones: en el MFM1 y el MFM2, Crespo ha utilizado la opción «Payaso Blanco», que incorpora todos los elementos sintácticos y semánticos del original y los transfunde con una funcionalidad alta.

En cambio, en el MFM3, se encuentra la alternativa «Payasos Blancos». Los datos originarios están presentes en esta propuesta, aunque se ha modificado innecesariamente su número. Esta decisión no afecta a la asimilación de la información contenida en este elemento conceptual, así que su funcionalidad también es alta.

RBFD5: Robot tellers

Clave de la entrada RBFD5	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema CienTec
Entrada del MFO <i>Robot tellers</i>		Pasaje del MFO 119
Contexto en el MFO [...] (<i>he had visited the bank which was open all night and every night with robot tellers in attendance</i>) [...].		
Entrada del MFM1 «Servicio de cajeros automáticos».		Pasaje del MFM1 107
Contexto en el MFM1 «Había visitado el Banco que no cerraba en toda la noche, gracias a su servicio de cajeros automáticos [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Generalización 2. Compensación		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja
Entrada del MFM2 «Servicio de cajeros automáticos»		Pasaje del MFM2 106-107
Contexto en el MFM2 «Había ido al banco, que no cerraba en toda la noche gracias a su servicio de cajeros automáticos [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Generalización 2. Compensación		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja
Entrada del MFM3 «Empleados robots»		Pasaje del MFM3 110
Contexto en el MFM3 «[...] había ido al banco que permanecía abierto toda la noche y todas las noches, atendido por empleados robots [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de concepto diegético 2. Diseño de neologismo		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta
Definición Personas artificiales que realizan labores en los bancos cuando no hay empleados humanos trabajando.		
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Baja
Variantes No procede		
Repeticiones		

No procede	
Propuestas alternativas «[...] (había visitado el banco, que estaba abierto toda la noche y todas las noches atendidos por empleados robot) [...]».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 12/03/2018

La entrada RBF5 recoge el referente *robot tellers*, elemento conceptual que plasma la esfera de la ciencia y la tecnología que se utiliza en el mundo de *Fahrenheit 451*, más avanzadas que en el universo que habitan los lectores. En concreto, *robot tellers* corresponde a un neologismo creado mediante sintagmación que describe a los operarios artificiales de los que hacen uso los bancos para que sus clientes puedan realizar operaciones cuando no hay ningún empleado humano trabajando, ampliando así su horario de atención.

La relevancia de este componente diegético tanto para el MF descrito por Bradbury como para el devenir de los acontecimientos que afectan a su protagonista no es muy alta, lo que no significa que su traducción pueda realizarse sin tomar en consideración su influencia para añadir capas de complejidad a la perspectiva que los lectores pueden tener de este MF.

Respecto a su traducción a la lengua española, en el MFM1 y el MFM2 se localiza el mismo equivalente: «servicio de cajeros automáticos». La funcionalidad de esta opción es baja debido las técnicas de traducción aplicadas, esto es, la generalización y la compensación, que causan que coincida con realidades actuales y, por lo tanto, pierde la capacidad de evocar una realidad nueva y alternativa. En primer lugar, se ha generalizado excesivamente el sentido que contiene el término *robot tellers*, ya que se ha acerca demasiado su significado a la realidad que conocen los receptores en su entorno cotidiano, de forma que se pierde la distancia y el exotismo de esta realidad diegética en estos dos MFM. Como se ha usado un referente común, es comprensible que no se haya diseñado ningún neologismo para traducir el contenido de este concepto. En segundo lugar, se ha llevado a cabo una compensación al añadir el sustantivo «servicio» a la denominación de llegada. Esto se debe a la presencia del sustantivo *attendance* en el segmento original, el cual debía modificarse tras el cambio conceptual de este término en español, que se ha convertido en «servicio» para no perder el matiz que añadía a esta oración.

Por su parte, en el MFM3, Abelenda sí ha construido un neologismo para mostrar este referente en la lengua de llegada, «empleados robots». Este mantiene todos los matices innovadores que le confirió Bradbury a su término original y los presenta de un modo atractivo para la narración como un nuevo elemento diegético, a la vez que se aleja de otras figuras relacionadas que sí coincidirían con realidades actuales. Sin embargo, el segundo formante («robots») debió haberse mantenido invariable, como dictan las normas gramaticales para sustantivos compuestos.

RBFD6: Firemen theory

Clave de la entrada RBFD6	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisPol
Entrada del MFO <i>Fireman theory</i>		Pasaje del MFO 126
Contexto en el MFO <i>Mrs Phelps blinked. ‘You reading up on fireman theory?’</i>		
Entrada del MFM1 «Teoría de los bomberos».		Pasaje del MFM1 113
Contexto en el MFM1 «[...]–La señora Phelps parpadeó–. ¿Está estudiando la teoría de los bomberos?».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Manual teórico sobre bomberos»		Pasaje del MFM2 113
Contexto en el MFM2 «[...] –La señora Phelps parpadeó–. ¿Es algún manual teórico sobre bomberos?».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Amplificación 2. Diseño de un neologismo 3. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Teoría de los bomberos»		Pasaje del MFM3 117
Contexto en el MFM3 «[...] –La señora Phelps parpadeó–. ¿Está leyendo acerca de la teoría de los bomberos?».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Campo científico dedicado al estudio de las atribuciones ficticias de los bomberos.		
Categoría lingüística Sintagma nominal	Relevancia para el MF Alta	
Variantes No procede		

Repeticiones No procede	
Propuestas alternativas 1. La señora Phelps parpadeó. / –¿Está leyendo sobre teoría de bomberos?	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones El término alternativo «teoría de bomberos» resulta más eficaz sin el artículo, copiando la estructura de campos científicos reales, como «teoría de cuerdas».	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 14/08/2017

La entrada RBFD6 representa otro componente diegético que permite comprender aún más profundamente el universo que Bradbury describe en *Fahrenheit 451* en la esfera institucional e incluso política.

Fireman theory alude al compendio de enseñanzas y al argumentario de los bomberos, profesionales que ya no se dedican a extinguir incendios en este MF, sino a provocarlos con fines ideológicos.

Por tanto, se puede deducir que este concepto representa una disciplina científica inventada o quizás designe los manuales de formación teórica que recoge las atribuciones de los bomberos o los protocolos de actuación de los bomberos en este MF, como la manera de la que se debe proceder para inspeccionar las casas en busca de libros, cómo detener a los disidentes o cómo se deben incinerar los libros incautados. Estas razones causan que su importancia para el mundo de *Fahrenheit 451* sea alta y que su traducción adecuada sea importante para los receptores.

Las versiones meta de este concepto son similares en los tres textos estudiados, coincidiendo totalmente en el caso del MFM1 y del MFM3: La primera novela meta muestra la opción «teoría de los bomberos». Este neologismo de llegada contiene todos los elementos del término original y los presenta de una forma adecuada a los receptores (quienes pueden asimilar toda su carga diegética), por lo que su funcionalidad es alta.

El MFM2 ofrece un equivalente en el que, además de construir un concepto diegético mediante un neologismo, se ha amplificado su significado en español. La propuesta «manual teórico sobre bomberos» especifica claramente el posible significado de este término, difuso en su vertiente originaria, por lo que la funcionalidad de esta opción es media al acotar demasiado su posible sentido.

En el caso del MFM3, al igual que en el MFM1, se ha utilizado el equivalente «teoría de los bomberos», el cual resulta adecuado desde el prisma de la construcción de conceptos diegéticos y del diseño de neologismos, por lo que su funcionalidad también es alta.

De manera adicional, es posible plantear una alternativa a las opciones anteriores: se podría utilizar un equivalente como «Teoría de bomberos», manteniendo un tipo de designación que guarda relación con disciplinas científicas reales que se expresan sin utilizar un artículo para unir sus componentes, como, por ejemplo, «Teoría de cuerdas».

RBFD7: Atomic Engineering School

Clave de la entrada RBFD7	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema CienTec	
Entrada del MFO <i>Atomic Engineering School</i>		Pasaje del MFO 192	
Contexto en el MFO <i>This is Fred Clement, former occupant of the Thomas Hardy chair at Cambridge in the years before it became an Atomic Engineering School.</i>			
Entrada del MFM1 «“Escuela de Ingeniería Atómica”»		Pasaje del MFM1 168	
Contexto en el MFM1 «Este es Fred Clement, titular de la cátedra Thomas Hardigan, en Cambridge, antes de que se convirtiera en una “Escuela de Ingeniería Atómica”».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Escuela de Ingeniería Atómica»		Pasaje del MFM2 165	
Contexto en el MFM2 «Este es Fred Clement, antiguo titular de la cátedra Thomas Hardy, en Cambridge, antes de que se convirtiera en Escuela de Ingeniería Atómica».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Escuela de Ingeniería Atómica»		Pasaje del MFM3 173	
Contexto en el MFM3 «Este es Fred Clement, antiguo ocupante de la cátedra Thomas Hardy, en Cambridge, antes de que se transformase en la Escuela de Ingeniería Atómica».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Institución de enseñanza dedicada al campo ficticio de la <i>Atomic Engineering</i> .			
Categoría lingüística		Relevancia para el MF	

Sintagma nominal	Baja
Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
<i>Atomic Engineering</i> es un término que se viene utilizando, por ejemplo, desde la aparición del artículo «Atomic Engineering?» de Theodore von Kármán, publicado en 1946 por el Journal of Applied Physics. Es la creación de una institución lo que representa un recurso creativo diegético.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/08/2017

La entrada Rbfd7, *Atomic Engineering School*, es una muestra de la profundidad del sistema social del mundo que Bradbury enseña en esta obra, referente al campo de la educación superior que se imparte en él y que supone, además, una crítica sutil al refuerzo de las disciplinas técnicas frente a las humanísticas. En la realidad diegética, se elimina una institución académica icónica, que representa los saberes clásicos, como es Cambridge, que es reemplazada por una escuela técnica.

El concepto no posee una elevada relevancia para la construcción de este MF ni afecta de manera directa a los acontecimientos que construyen la trama de la novela, aunque sí resulta interesante desde una perspectiva traductológica y para conocer la profundidad de la visión de este autor sobre los distintos aspectos sociales de su propio tiempo.

Resulta notable el hecho de que *Atomic Engineering* no sea una invención de Bradbury, sino que fue utilizado por primera vez por Von Kármán (1946). No obstante, *Atomic Engineering School* sí constituye un neologismo de este autor, con carácter institucional en este caso, que contribuye a enriquecer diegéticamente su mundo.

Es posible comprobar que las estrategias de traducción aplicadas en los tres MFM se han sincronizado y todas contienen el equivalente «Escuela de Ingeniería Atómica», con un pequeño matiz diferenciador: el MFM1 muestra este elemento entrecomillado, una decisión por completo innecesaria (que además no respeta las normas ortotipográficas habituales en español), ya que mediante la mayúscula es posible entender la naturaleza de la referencia como nombre propio de una institución y las comillas no añaden ningún contenido pragmático

a este equivalente.

Por lo demás, esta propuesta resulta adecuada en los tres casos, puesto que enseña a los receptores todos los componentes que Bradbury le incorporó en un principio, así que se concluye que su funcionalidad es alta. Una alternativa habría sido aplicar una estrategia extranjerizante, que pasaría por mantener en la novela en español la referencia a la institución en inglés, puesto que la obra transcurre en un país de habla anglosajona y podría ser funcional también no traducirlo. Esta decisión tendría implicaciones a lo largo de todo el proyecto, pues plantea un cambio de posicionamiento global que habría de mantenerse en toda la novela: adaptación de *realia* con traducciones tratadas como equivalentes en español, mantenimiento de *realia* en la lengua de origen o, incluso, mantenimiento de *realia* en inglés con una ampliación textual explicativa («antes de que la convirtieran en un instituto técnico, la Atomic Engineering School»), quizás menos pragmático que la versión naturalizada en español. La nota al pie de página, por el contrario, probablemente rompería la función de evocación y la suspensión voluntaria de la incredulidad, interrumpiendo innecesariamente la inmersión en la lectura para una referencia que tiene una incidencia secundaria en la narración.

RBFD8: Hotel Lux

Clave de la entrada RBFD8	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema NomProp	
Entrada del MFO <i>Hotel Lux</i>			Pasaje del MFO 192
Contexto en el MFO <i>‘We now take you to the Sky Room of the Hotel Lux [...]’.</i>			
Entrada del MFM1 «“Hotel Lux”».			Pasaje del MFM1 168
Contexto en el MFM1 «-[...] Ahora nos trasladamos al Salón Estelar del “Hotel Lux” [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un concepto diegético 2. Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Hotel Lux»			Pasaje del MFM2 164
Contexto en el MFM2 «-Ahora nos trasladamos al salón Estelar del hotel Lux [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de un concepto diegético 2. Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Hotel Lux»			Pasaje del MFM3 172
Contexto en el MFM3 «-Pasaremos ahora al Salón Celestial del Hotel Lux [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de concepto diegético 2. Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Hotel de lujo de este MF desde el que se emiten programas de televisión.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Baja	
Variantes No procede			
Repeticiones			

No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
El tratamiento es similar a la referencia precedente del mismo pasaje: <i>Sky Room</i> . La traducción del MFM2 y MFM3 aplican la misma estrategia homogéneamente para ambos problemas, mientras que el MFM1 hace un tratamiento ortotipográfico diferente.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/03/2018

La entrada Rbfd8 se relaciona con el sistema social ficticio del mundo de *Fahrenheit 451* y, a la vez, el referente que contiene constituye un nombre propio relacionado con una empresa ficticia, en este caso un hotel, cuya incidencia, en los términos ya descritos, para este contexto ficticio es baja. De esta manera, Bradbury nos muestra más facetas de su MF en *Fahrenheit 451*, a la vez que diseña denominaciones específicas para ellas. Dicha creación de detalles y su correcta traducción pueden ejercer una influencia significativa a la hora de construir sólidamente el MF, no tanto por la calidad de la solución individual concreta como por el panorama de detalles que se presentan y que deben ser coherentes y funcionales en su conjunto. En este sentido, una vez garantizada la calidad comunicativa del problema en el mapa de detalles que propone el autor, una traducción que pase inadvertida, que consiga que el lector no se extrañe, es una traducción funcionalmente adecuada. Las opciones utilizadas por los traductores de los MFM escogidas coinciden en gran medida, aunque también se observa alguna diferencia. En el caso del MFM1, aparece el equivalente «“Hotel Lux”». En este caso, Crespo ha traducido ambos componentes de esta denominación siguiendo una misma lógica estratégica y ha mantenido la mayúscula que Bradbury utilizó para otorgarle el estatus de nombre propio y conferir cierta notoriedad a la referencia. No obstante, le ha añadido a su traducción unas comillas que no aparecen en el texto original y que no son necesarias para asimilar este concepto diegético desde el punto de vista de los receptores, aunque su funcionalidad es alta.

En el MFM2, de nuevo, el traductor ha mantenido todos los elementos originales y ha eliminado las comillas que aparecían en el MFM1. Se detecta que en el equivalente «hotel Lux», al contrario de los que sucedía anteriormente, se ha eliminado la mayúscula del primer componente del término. Esto disminuye la posibilidad de que se perciba como un nombre propio y altera levemente la intención de Bradbury al crear este elemento, aunque su

funcionalidad semántica sigue siendo alta. En el MFM3 aparece la propuesta «Hotel Lux», en la que se ha utilizado la mayúscula procedente de la novela en inglés y no se ha resaltado adicionalmente esta denominación, trasladando de la manera más completa este concepto diegético al español.

Finalmente, cabe considerar que el término *lux* se corresponde semánticamente también con una unidad de medida de la potencia lumínica y se enuncia de la misma manera en español que en inglés, por lo que puede relacionarse fonéticamente con el morfema *lux-*, relativo a lujo (*luxury*). Esta relación fonética que deriva de la raíz latina y es común en inglés y español (*lux-* y «luj-»), resulta menos obvia en la versión en español. Sin embargo, se considera que esta pérdida de matiz más sutil no afecta a la funcionalidad de este elemento.

RBFD9: Just-Before-Dawn

Clave de la entrada RBFD9	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisCult	
Entrada del MFO <i>Just-Before-Dawn</i>			Pasaje del MFO 192
Contexto en el MFO <i>‘[...] for a half-hour of Just-Before-Dawn, a programme of –’</i>			
Entrada del MFM1 «Programa de media hora antes del amanecer».			Pasaje del MFM1 168
Contexto en el MFM1 «–[...] para un programa de media hora antes del amanecer, emisión que...».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «Programa de media hora antes del amanecer».			Pasaje del MFM2 164
Contexto en el MFM2 «–[...] para un programa de media hora antes del amanecer, emisión que...».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Generalización		Funcionalidad del equivalente la MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «“Media hora antes del alba”»			Pasaje del MFM3 172
Contexto en el MFM3 «–[...] en el programa de “Media hora antes del alba”, que...».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Diseño de concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Programa emitido en la televisión de este MF.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Media	
Variantes No procede			
Repeticiones No procede			
Propuestas alternativas No procede		Estrategias traslativas de las propuestas alternativas No procede	

Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	11/03/2018

La entrada RBFD9 recoge otro componente del sistema social de la novela analizada, de nuevo vinculado a la dimensión del ocio. Esta tiene una importancia elemental para la comprensión del mundo que describe Bradbury, por lo que, como ya se ha indicado, es comprensible que este campo ficticio disponga de un gran número de elementos diegéticos que ayudan a su representación pormenorizada. En este caso, se trata de uno de los programas de televisión mediante los que las instituciones gubernamentales de este MF mantienen ocupada constantemente a la población, *Just-Before-Dawn*. La propia denominación indica que se trata de una emisión expuesta a altas horas de la noche, lo que denota que el ocio de los ciudadanos es algo que no debe terminar en ningún momento del día. A pesar de que su influencia en los acontecimientos del argumento de *Fahrenheit 451* es limitada, este concepto diegético ayuda a completar la profundidad de la visión de esta sociedad imaginaria, por lo que es necesario trasladarlo eficientemente a la lengua de destino, en línea con los casos anteriores de esta categoría. Como se puede observar, en inglés se ofrece un nombre propio para este programa de televisión, una intención que no se ha logrado mantener en todas los MFM estudiados. Tanto en el MFM1 como en el MFM2 se encuentra el equivalente puramente descriptivo «programa de media hora antes del amanecer», en el que se ha omitido la mención a un título de programa concreto y se ha perdido su naturaleza de *realia*. La funcionalidad de esta propuesta es, por tanto, baja.

En el MFM3, en cambio, sí se ha configurado una solución para designar el programa nominalmente: «“Media hora antes del alba”». Este traslada todos los componentes del título en inglés prescindiendo de los guiones, innecesarios en la lengua española en este caso, pero los enmarca con comillas, una decisión que es eficiente al no utilizar mayúsculas para destacar el título del programa, pero que no es normativamente adecuado. En caso de haberse aplicado la norma estilística correspondiente a títulos de programas y otras obras, en lugar de las comillas se podría haber empleado la cursiva para el título (Fundéu BBVA, 2018, en línea).

La funcionalidad de la opción del MFM3 es más alta porque permite a los lectores percibir este detalle del mundo de Bradbury de manera completa.

RBFD10: The Fingers in the Glove; the Proper Relationship between the Individual and Society

Clave de la entrada RBFD10	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisCult	
Entrada del MFO The Fingers in the Glove; the Proper Relationship between the Individual and Society			Pasaje del MFO 192-193
Contexto en el MFO ‘[...] I wrote a book called The Fingers in the Glove; the Proper Relationship between the Individual and Society, and here I am!’			
Entrada del MFM1 «Los dedos en el guante; la relación adecuada entre el individuo y la sociedad»			Pasaje del MFM1 168
Contexto en el MFM1 «—[...] escribí un libro titulado <i>Los dedos en el guante; la relación adecuada entre el individuo y la sociedad</i> y... aquí estoy».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de concepto diegético 2. Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Los dedos en el guante; la relación adecuada entre el individuo y la sociedad»			Pasaje del MFM2 165
Contexto en el MFM2 «—[...] escribí un libro titulado <i>Los dedos en el guante; la relación adecuada entre el individuo y la sociedad</i> , y... aquí estoy».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de concepto diegético 2. Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Los dedos en el guante. Estudio de la relación entre el individuo y la sociedad»			Pasaje del MFM3 173
Contexto en el MFM3 «—[...] he escrito un libro titulado <i>Los dedos en el guante. Estudio de la relación entre el individuo y la sociedad</i> , ¡y aquí estoy!».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de concepto diegético 2. Traducción lingüística simple 3. Elisión 4. Amplificación		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media	
Definición Obra ficticia que analiza la sociedad de este MF.			
Categoría lingüística Oración		Relevancia para el MF Media	

Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	11/03/2018

La entrada RBFD10 registra un complemento más a la perspectiva del sistema social y cultural de la novela estudiada al contener, en este caso, el título de una obra de investigación ficticia que aparece en este MF. Se trata de *The Fingers in the Glove; the Proper Relationship between the Individual and Society*, una obra que analiza la estructura de la sociedad de *Fahrenheit 451* y los vínculos que mantienen las instituciones gubernamentales con los habitantes de este Estado ficticio. Su elevada relevancia para percibir la multidimensionalidad de la trama emana de la naturaleza distópica de esta narración y del hecho de que su principal atractivo es la reflexión que realiza Bradbury sobre las sociedades en la que el control político e ideológico de la ciudadanía es notable.

Los traductores han tomado decisiones similares en lo concerniente al trasvase de este elemento. En el MFM1 y el MFM2 se recoge la opción «*Los dedos en el guante; la relación adecuada entre el individuo y la sociedad*». Esta ha sido confeccionada mediante una traducción lingüística simple (literal) que muestra todos los componentes que poseía el título en la novela original y, además, se ha destacado adecuadamente mediante la cursiva, por lo que su funcionalidad es alta. Por su parte, en el MFM3 es posible localizar la propuesta «*Los dedos en el guante. Estudio de la relación entre el individuo y la sociedad*», que muestra cómo Abelenda realiza diversas manipulaciones sobre este concepto diegético. En primer lugar, se han trasladado adecuadamente numerosos componentes de esta denominación, pero se ha elidido innecesariamente el adjetivo *proper*, presente en la novela original. En segundo lugar, se ha amplificado la información que mostraba esta obra originariamente, pues se ha añadido el sustantivo «estudio» que no aparece en la versión de origen de esta narración, que puede explicitar el posible contenido de esta obra ficticia, pero que no resulta necesario para que los lectores comprendan por completo los objetivos de este trabajo de investigación

diegético. Por otra parte, es necesario percibir la conexión intratextual que existe con este título y la referencia *glove-hole* (analizada en la ficha RBFF1). Se trataba de un dispositivo para controlar la identidad de las personas para facilitar su acceso a edificios. En cierto modo, en el imaginario de Bradbury, las huellas dactilares aparecen vinculadas a la identidad y al control de la identidad en la sociedad. Por este motivo, si *glove-hole* se traduce con algún tipo de referencia que omita la referencia del «guante» (por ejemplo, con el uso del adjetivo «dactilar»), sería conveniente plantearse la posibilidad de establecer algún tipo de conexión semántica entre aquella y esta referencia en la versión traducida.

RBFD11: Book-burners

Clave de la entrada RBFD11	Categoría del problema ECD	Categoría secundaria del problema SisSoc	
Entrada del MFO <i>Book-burners</i>			Pasaje del MFO 194
Contexto en el MFO <i>‘[...] We’re book-burners too. We read the books and burnt them, afraid they’d be found’.</i>			
Entrada del MFM1 «– [...] También <i>nosotros</i> quemamos libros [...]».			Pasaje del MFM1 170
Contexto en el MFM1 «– [...] También <i>nosotros</i> quemamos libros. Los leemos y los quemamos, por miedo a que los encuentren».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Transposición		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «– [...] También nosotros quemamos libros [...]».			Pasaje del MFM2 167
Contexto en el MFM2 «– [...] También nosotros quemamos libros. Los leemos y los quemamos, por miedo a que los encuentren».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Transposición		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «Quemadores de libros»			Pasaje del MFM3 175
Contexto en el MFM3 «[...]–. Somos quemadores de libros también. Los leemos y los quemamos, temiendo que los descubran».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Personas dedicadas a la destrucción de libros.			
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Alta	
Variantes No procede			
Repeticiones No procede			
Propuestas alternativas		Estrategias traslativas de las propuestas alternativas	

«– [...] <i>Nosotros</i> también somos incineradores de libros. Leemos los libros y los quemamos, por miedo a que los encuentren».	1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones Este término adquiere en el MF estudiado una categoría incluso profesional a causa de las actividades de los bomberos, por lo que debe ser tratado como un referente cultural ficticio.	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 14/08/2017

La entrada RBCFD11 contiene el término *book-burners*, un neologismo compuesto que tiene un peso especial para comprender la naturaleza del mundo de Bradbury. En el mundo de *Fahrenheit 451*, la posesión de libros es un delito y se procede a su quema inmediata por parte de los bomberos.

En este caso, este concepto diegético se aplica a los disidentes que han conseguido escapar de las autoridades, quienes, por miedo a que puedan encontrarles y acusarles de posesión de obras escritas, las queman tras memorizar su contenido. Desde el punto de vista del sistema social de esta obra, la relevancia de este concepto es alta, ya que puede utilizarse tanto para designar peyorativamente a los bomberos que institucionalmente eliminan toda literatura de acuerdo con los preceptos políticos de este MF como a las personas que se ven obligadas a huir y que tienen que quemar los libros para protegerse.

Las propuestas traslativas de los MFM varían considerablemente: en el MFM1 y el MFM2, se observa que Crespo ha llevado a cabo una transposición lingüística de la categoría gramatical de este término, pero ha optado por no construir un neologismo equivalente en la lengua española. A pesar de que los receptores pueden asimilar semánticamente la idea, esta solución disminuye la riqueza creativa de la construcción léxica original de Bradbury y afecta a la inmersión en el MF al privarlo de un elemento conceptual único. Posee, por tanto, una funcionalidad baja.

En el MFM3, por el contrario, la opción utilizada es altamente funcional, dado que Abelenda ha construido un neologismo para transfundir este concepto diegético a la lengua española («quemadores de libros»), lo que mantiene intacto el léxico especial usado en esta novela y transmite toda la información semántica al nuevo contexto lingüístico.

Adicionalmente, resultaría posible emplear otros equivalentes como, por ejemplo, «incineradores de libros» o, también, «quemalibros» o «libroincineradores» siempre que mantengan la carga de significado y se presenten como neologismos alternativos.

7.2.3. Elementos conceptuales extradiegéticos en la obra Fahrenheit 451

A continuación, se incluyen los diferentes ejemplos que pueden encuadrarse en la categoría de problemas de traducción denominada «Elemento conceptual extradiegético», como se vio en la categorización de problemas de traducción asociados a la traducción de MF. En la obra de Bradbury, se ha localizado un total de 18 casos de elementos conceptuales extradiegéticos, de los que se procede a analizar en detalle 6 ejemplos debido a su relevancia tanto para este MF y para la trama de la novela.

Definición

Como se vio en la categorización de problemas de traducción en el epígrafe 4.2.2., los «Elementos conceptuales extradiegéticos» proceden de la realidad externa a los MFO. Los autores los utilizan para cimentar sólidamente sus MF con conocimientos del mundo real, que se relacionan con cualquier campo del saber (tanto especializado como no especializado) que pueden encontrar los receptores en su universo compartido.

Implicaciones para la traducción de mundos ficticios

Los «Elementos conceptuales extradiegéticos», como se ha mencionado, sirven de base desde una perspectiva real para los MFO, se trata de los puntos de conexión entre el MF y la realidad, por lo que su comprensión completa es fundamental para transferir eficazmente los MF los receptores meta.

Respecto de las estrategias de documentación que pueden aplicarse para traducir estos conceptos, en estos casos, es necesario emplear estrategias convencionales, al contrario que en el caso de los «Elementos conceptuales diegéticos», ya que las referencias extradiegéticas son problemas habituales con los que trabajan en diferentes contextos los traductores.

7.2.3.1. Selección de ejemplos de elementos conceptuales extradieгéticos en Fahrenheit 451

RBFX1: Igniter

Clave de la entrada RBFX1	Categoría del problema ECX	Categoría secundaria del problema CienTec
Entrada del MFO <i>Igniter</i>		Pasaje del MFO 9
Contexto en el MFO <i>[...] his eyes all orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and the house jumped up in a gorging fire.</i>		
Entrada del MFM1 «Deflagrador»		Pasaje del MFM1 13
Contexto en el MFM1 «[...] sus ojos convertidos en una llama anaranjada ante el pensamiento de lo que iba a ocurrir, encendió el deflagrador y la casa quedó rodeada por un fuego devorador [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Deflagrador»		Pasaje del MFM2 15
Contexto en el MFM2 «[...] sus ojos convertidos en una llama anaranjada ante el pensamiento de lo que iba a ocurrir, encendió el deflagrador y la casa quedó rodeada por un fuego devorador [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Llave»		Pasaje del MFM3 13
Contexto en el MFM3 «[...] los ojos encendidos en una sola llama anaranjada ante el pensamiento de lo que vendría después, abrió la llave, y la casa dio un salto envuelta en un fuego devorador [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 Generalización	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media	
Definición <i>Connected to the tank via a fixed hinge was a metal lance; the nozzle of the lance, which could be either angled (for fire over trench parapets) or straight, contained a flame igniter device [...].</i>		
Fuente: McNab, C. (2015). <i>The Flamethrower</i> . Londres, Reino Unido: Bloomsbury Publishing, p. 11.		

Categoría lingüística	Relevancia para el MF
Sustantivo	Media
Variantes 1. (MFO/52-53) <i>Igniter</i> , (MFM1/50) «Deflagrador», (MFM2/51) «Deflagrador», (MFM3/53) «Encendedor». 2. (MFO/71) <i>IGNITER</i> , (MFM1/65) «ENCENDEDOR», (MFM2/66) «ENCENDEDOR», (MFM3/69) Elisión. 3. (MFO/149) <i>Igniter</i> , (MFM1/133) «Encendedor», (MFM2/131) «Encendedor», (MFM3/134) «Encendedor».	
Repeticiones 1. (MFO/52-53) <i>Beatty raised his hand in which was concealed the igniter.</i> 2. (MFO/71) [...] <i>ONE MILLION LIGHTS IN THIS IGNITER</i> [...]. 3. (MFO/149) <i>Beatty flicked his igniter nearby</i> [...].	
Propuestas alternativas «[...] sus ojos, de un naranja llameante al pensar en lo que venía a continuación, activó el sistema de ignición y un fuego voraz envolvió la casa».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones Se trata de un término polisémico en este MF, un factor que se debe tener en cuenta durante la traducción.	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 12/08/2017

La entrada RBFX1 es un ejemplo de terminología técnica utilizada para aportar a cada una de las descripciones de todos los objetos utilizados en la obra con un matiz especializado, para así ampliar la fracción científica y tecnológica de este MF. Se trata de uno de los componentes de las armas lanzallamas que utilizan los bomberos ficticios de esta obra para cumplir su cometido, el cual sirve como activador del proceso de combustión del queroseno empleado para quemar los libros o las casas. Debido a su vinculación a la nueva labor de los bomberos en este contexto literario y a la limitada relevancia que tiene para el avance de la trama, se concluye que su relevancia para el MF de Bradbury es media.

El vocablo presentado en el MFM1 mantiene de un modo acertado el carácter técnico de la palabra utilizada originariamente por Bradbury y permite a los lectores percibir el marcado detallismo de las descripciones incluidas en la novela, lo que hace que su funcionalidad sea alta. No se ha alterado esta opción en el MFM2. En el MFM3 se modifica sustancialmente este término, lo que muestra la visión dispar que poseía el traductor acerca de este concepto durante el proceso de traslación a la lengua española, optando por una solución menos concreta para este elemento científico-técnico, que conlleva cierta pérdida semántica.

Las perspectivas disímiles de ambos traductores producen notables diferencias entre

ambos textos meta a este respecto. Se produce una transposición distinta en cada supuesto, puesto que cada profesional muestra haber imaginado un funcionamiento divergente de este dispositivo tecnológico a través de sus decisiones traductológicas. Este factor afecta incluso a la redacción de sus oraciones, ya que deben utilizar verbos diferentes para expresar sus ideas: «activar» y «abrir». No obstante, no aparecen impedimentos para la comprensión contextualizada correcta de este término por parte de los receptores de cada escrito trasladado a la lengua española, por lo que su funcionalidad es media. Otra posible opción para trasladar este término, manteniendo su carácter especializado, sería «sistema de ignición», que fortalecería la sensación de exotismo tecnológico, lo que permite aumentar la distancia entre este MF y la realidad que habitan los lectores.

RBFX2: Multi-faceted eyes

Clave de la entrada RBFX2	Categoría del problema ECX	Categoría secundaria del problema CienTec	
Entrada del MFO <i>Multi-faceted eyes</i>		Pasaje del MFO 37	
Contexto en el MFO [...] the Hound had sunk back down upon its eight incredible insect legs and was humming to itself again, its multi-faceted eyes at peace.			
Entrada del MFM1 «Ojos de múltiples facetas»		Pasaje del MFM1 37	
Contexto en el MFM1 «[...] el Sabueso había vuelto a agazaparse sobre sus increíbles ocho patas de insecto y volvía a ronronear para sí mismo, con sus ojos de múltiples facetas en paz».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Ojos de múltiples facetas»		Pasaje del MFM2 38	
Contexto en el MFM2 «[...] el Sabueso había vuelto a agazaparse sobre sus increíbles ocho patas de insecto y emitía un zumbido de nuevo, con sus ojos de múltiples facetas en paz».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Multifacéticos ojos»		Pasaje del MFM3 38	
Contexto en el MFM3 «[...] el Sabueso se había encogido, retrocediendo, y se había incorporado sobre sus ocho increíbles patas de insecto, canturreándose otra vez a sí mismo, con los multifacéticos ojos en paz».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición «El aparato de refracción formado por la córnea y el cono cristalino es funcionalmente análogo a la córnea y el cristalino de los vertebrados. El repetido patrón de córneas de los omatidios da la apariencia de facetas característica del ojo compuesto».			
Fuente: Fanjul, M. L. y Hiriart, M. (1998). <i>Biología funcional de los animales</i> . Madrid, España: Siglo XXI, p. 315.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Media	

Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/08/2017

La entrada RBFX2 constituye otro ejemplo de cómo Bradbury usa datos especializados procedentes de la realidad extradiegética, que aplica a una figura diegética y ficticia, esto es, se inspira en el mundo real para dotar de una mayor complejidad imaginaria a su novela.

Este término científico-técnico procede del campo de la biología y alude a la estructura geométrica que poseen los ojos de los insectos, los cuales están formados por diferentes secciones de córneas denominadas «facetas».

A pesar de que este elemento constituye uno de los componentes elementales de la máquina robótica designada *Mechanical Hound* (que es indispensable para entender el MF de *Fahrenheit 451* y su argumento), su influencia directa sobre la trama es limitada, por lo que su relevancia conceptual es media.

En este caso, la estrategia de traducción de las tres versiones de llegada también coincide, aunque en este caso corresponde a una traducción lingüística simple, pues el término *facet* aparece correctamente trasvasado como «faceta» en las tres opciones y, aunque la configuración de los equivalentes difiere, su funcionalidad en este MF es alta.

El MFM1 y el MFM2 utilizan el equivalente «ojos de múltiples facetas». *Multi-faceted* es un compuesto en la lengua inglesa. Si bien se ha conseguido transmitir semánticamente la referencia y reflejar la terminología especializada apropiada, no se ha logrado encontrar una expresión tan sintética como en el original. Funcionalmente, la solución es, no obstante, suficientemente adecuada.

El MFM3 emplea el equivalente «multifacéticos ojos», en el que se sí se condensa la información empleando el prefijo «multi-», lo que resulta funcionalmente eficaz para que los lectores de destino comprendan este concepto extradiegético adecuadamente.

RBFX3: Alkaline

Clave de la entrada RBFX3	Categoría del problema ECX	Categoría secundaria del problema CienTec
Entrada del MFO <i>Alkaline</i>		Pasaje del MFO 38
Contexto en el MFO <i>‘Its calculators can be set to any combination, so many amino acids, so much sulphur, so much butterfat and alkaline. Right?’</i>		
Entrada del MFM1 «Álcalis».		Pasaje del MFM1 37
Contexto en el MFM1 «—Sus calculadoras pueden ser dispuestas para cualquier combinación, tantos aminoácidos, tanto azufre, tanta grasa, tantos álcalis. ¿No es así?».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Álcalis»		Pasaje del MFM2 39
Contexto en el MFM2 «—Su sistema operativo puede ser formateado para obtener cualquier combinación, tantos aminoácidos, tanto azufre, tanta grasa, tantos álcalis. ¿No es así?».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Álcalis»		Pasaje del MFM3 39
Contexto en el MFM3 «—Las calculadoras del Sabueso funcionan con cualquier combinación, tantos aminoácidos, tantos sulfuros, tantos álcalis y grasas, ¿no es cierto?».		
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición «Base que se disuelve en agua produciendo iones hidróxido».		
Fuente: Editorial Complutense (2003). <i>Diccionario de química</i> . Madrid, España: Editorial Complutense.		
Categoría lingüística Sustantivo	Relevancia para el MF Alta	
Variantes No procede		

Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/03/2018

La entrada RBFX3 recoge otro concepto procedente del mundo exterior a la novela que se utiliza para ampliar el carácter especializado de la exposición de determinadas realidades. En este caso, aumenta la complejidad de la realidad científico-técnica de *Fahrenheit 451* al exponer los parámetros químicos que utiliza el *Mechanical Hound* para rastrear a sus objetivos, lo cual requiere el empleo de una selección léxica sofisticada basada en conocimientos especializados avanzados.

De acuerdo con la trama de la novela y a la importancia que esta máquina posee para el devenir de los acontecimientos que comprende, la relevancia de *alkaline* (elemento procedente de la esfera de la química) es alta, lo que determina la importancia de su recepción efectiva por los lectores. *Alkaline* representa un compuesto químico que se encuentra presente en el cuerpo de los seres humanos y, de acuerdo con el contexto de la obra, cada persona tiene un porcentaje específico de esta sustancia, indicador que utiliza el *Mechanical Hound* para encontrar personas sospechosas o perseguidas.

Como ocurrió con otras entradas, en este caso los tres equivalentes propuestos en los MFM coinciden por completo. Así, se puede deducir que se ha realizado una labor de documentación eficiente y que se ha aplicado la traducción lingüística simple, lo que facilita que se ofrezca una solución adecuada para este concepto extradiegético en la novela meta, «álcalis».

De esta manera se ha mantenido el nivel científico elevado que Bradbury le atribuyó a este pasaje y se ha conseguido una funcionalidad alta respecto a la percepción de la sofisticación del discurso del autor.

RBFX4: Chemical complex

Clave de la entrada RBFX4	Categoría del problema ECX	Categoría secundaria del problema CienTec	
Entrada del MFO <i>Chemical complex</i>		Pasaje del MFO 44	
Contexto en el MFO <i>‘[...] purposely set a Mechanical Hound to his own chemical complex and let it loose. What kind of suicide would you call that?’</i>			
Entrada del MFM1 «Complejo químico»		Pasaje del MFM1 43	
Contexto en el MFM1 «[...] sintonizó adrede un Sabueso Mecánico con su propio complejo químico y, después, lo soltó. ¿Qué clase de suicidio llamarías a esto?».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Complejo químico»		Pasaje del MFM2 44	
Contexto en el MFM2 «[...] programó adrede un Sabueso Mecánico con su propio complejo químico y después lo soltó. ¿Cómo llamarías a esa clase de suicidio?».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Complejo químico»		Pasaje del MFM3 44	
Contexto en el MFM3 «[...] preparó un Sabueso Mecánico para que reaccionara ante su propio complejo químico y luego soltó a la bestia».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición «Entidad molecular formada por asociación de dos o más entidades moleculares, iónicas o no cargadas, o las correspondientes especies químicas».			
Fuente: Costa, J. M. (2005). <i>Diccionario de química física</i> . Madrid, España: Ediciones Díaz de Santos, p. 83.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Media	
Variantes 1. (MFO/38) <i>Chemical balances and percentages</i> : (MFM1/37) «Combinaciones químicas y porcentajes», (MFM2/39)			

«Combinaciones químicas y los porcentajes», (MFM3/39) «Equilibrio y porcentaje de elementos químicos».	
2. (MFO/189) <i>Chemical index</i> : (MFM1/165) «Composición química», (MFM2/162) «Composición química», (MFM3/170) «Composición química».	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	13/08/2017

La entrada RBFX4 incluye otro término científico-técnico extradieгético que amplía la base conceptual especializada de la novela estudiada. En este caso, procede del campo especializado de la química y alude a una agrupación de moléculas que componen una estructura química.

En el mundo de la novela, conforma el registro de la composición química de cada ciudadano, en caso de que sea necesario perseguirlo mediante el *Mechanical Hound*. Ocurre una circunstancia similar que con el término *multi-faceted eyes* (entrada RBFX2): su influjo sobre la trama es escaso, aunque contribuye a que los receptores puedan comprender el funcionamiento de esta máquina ficticia, así que se puede concluir que su relevancia argumental es media.

De nuevo, se comprueba que los traductores utilizan el mismo equivalente en los tres textos de recepción: «complejo químico», creado por traducción lingüística simple. Esta opción es perfectamente eficiente en el nuevo contexto de la obra y su funcionalidad es alta, por lo que ayuda a visibilizar los conceptos descritos por Bradbury.

Este término presenta dos variantes adicionales en *Fahrenheit 451*, *chemical balances and percentages* y *chemical index*. Al contrario que lo que se ha visto al investigar la traducción de las variantes de entradas concretas, no se ha utilizado más de una vez un mismo equivalente para referirse en el MFM a realidades distintas.

RBFX5: Theremin

Clave de la entrada RBFX5	Categoría del problema ECX	Categoría secundaria del problema SisCult	
Entrada del MFO <i>Theremin</i>			Pasaje del MFO 80
Contexto en el MFO <i>If the drama is bad, if the film says nothing, if the play is hollow, sting me with the theremin, loudly.</i>			
Entrada del MFM1 «Teramina»			Pasaje del MFM1 74
Contexto en el MFM1 «Si el drama es malo, si la película no dice nada, si la comedia carece de sentido, dame una inyección de teramina».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Diseño de neologismo		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Nula	
Entrada del MFM2 «Teramina»			Pasaje del MFM2 74
Contexto en el MFM2 «Si el drama es malo, si la película no dice nada, si la comedia carece de sentido, dame una inyección de teramina».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Diseño de neologismo		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Nula	
Entrada del MFM3 «Theremín»			Pasaje del MFM3 78
Contexto en el MFM3 «Si el drama es malo, si la comedia es insulsa, si la película no dice nada, golpéame con el theremín, ruidosamente».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición <i>An electronic musical instrument in which the tone is generated by two high-frequency oscillators and the pitch controlled by the movement of the performer's hand towards and away from the circuit.</i>			
Fuente: Oxford University Press (2018). <i>Oxford Dictionaries</i> [En línea]. Disponible en: < https://en.oxforddictionaries.com/definition/theremin > [Consulta: 17/08/2018].			
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Baja	
Variantes No procede			
Repeticiones			

No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
Ausencia de equivalentes acuñados en diccionarios monolingües españoles.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	17/08/2017

La entrada RBFX5 es una referencia a un instrumento musical poco común que existe en la realidad extradiegética. El «theremín» es un instrumento concebido en la década de 1920 del siglo pasado por el inventor Leon Theremin (Glinsky y Moob, 2000, p. ix). Es posible que los traductores de *Fahrenheit 451* desconocieran el instrumento (popular sobre todo en EE. UU. y Rusia) y no dispusieran de muchas fuentes fácilmente accesibles para documentarse al respecto, por ser un objeto empleado esencialmente en contextos musicales experimentales y por las fechas en las que se hicieron las primeras versiones de estas traducciones. Sin embargo, este detalle podría haberse actualizado en las sucesivas ediciones. El theremín que se menciona en la novela está relacionado con la banda sonora de las películas que se proyectan en este MF, un elemento que ayuda a entender su sistema social y cultural.

No obstante, al tratarse de la explicación del funcionamiento de las películas que se proyectan en la realidad de la novela y al no tener una influencia directa sobre su trama, su relevancia conceptual es baja, hasta el punto de que los errores de traducción que aquí se describen probablemente no interrumpen la inmersión en la trama. Ambos traductores parecen haber llevado a cabo procesos de análisis y documentación de la referencia original poco efectivos, si bien esto es más fácil de juzgar en este momento con las posibilidades de documentación que ofrece Internet.

En el MFM1 se incorpora una interpretación inadecuada de este concepto: el traductor ha transpuesto el sustantivo *theremin* como «teramina», por lo que convierte un instrumento musical en una sustancia, propuesta completamente descontextualizada y que conforma un falso sentido (error de traducción). Debido a ello, la funcionalidad de esta opción es nula con respecto a la intención original. Asimismo, el contexto del que se ha extraído este concepto extradiegético para el análisis se centra casi exclusivamente en la descripción de los efectos de las vibraciones de la música sobre los espectadores (manifestada a través del adverbio *loudly*), por lo que, como consecuencia de este error, aparece afectado el significado del

pasaje completo. No se ha detectado este falso sentido en la nueva edición de la novela meta y se mantiene este error inalterado en el MFM2. Por el contrario, en el MFM3 sí se transfiere funcionalmente este término, pues el traductor lo ha identificado correctamente, al igual que las referencias musicales y sonoras que lo acompañan, por lo que ha logrado traducirlo de modo acertado al español como «theremín».

RBFX6: Steam-shovel

Clave de la entrada RBFX6	Categoría del problema ECX	Categoría secundaria del problema CienTec
Entrada del MFO <i>Steam-shovel</i>		Pasaje del MFO 209
Contexto en el MFO <i>‘[...] we’ll build the biggest goddam steam-shovel in history and dig the biggest grave of all time [...]’</i>		
Entrada del MFM1 «Pala mecánica»		Pasaje del MFM1 183
Contexto en el MFM1 «[...] construiremos la mayor pala mecánica de la Historia, con la que excavaremos la sepultura mayor de todos los tiempos [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Adaptación	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media	
Entrada del MFM2 «Pala mecánica»		Pasaje del MFM2 179
Contexto en el MFM2 «[...] construiremos la mayor pala mecánica de la historia, con la que excavaremos la mayor sepultura de todos los tiempos [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Adaptación	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Excavadora»		Pasaje del MFM3 188-189
Contexto en el MFM3 «[...] construiremos la más grande excavadora de la historia y cavaremos la tumba más grande de todos los tiempos [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 Adaptación	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media	
Definición <i>An excavator that is powered by steam.</i>		
Fuente: Oxford University Press (2018). <i>Oxford Dictionaries</i> [En línea]. Disponible en: < https://en.oxforddictionaries.com/definition/steam_shovel > [Consulta: 17/03/2018].		
Categoría lingüística Sintagma nominal	Relevancia para el MF Baja	
Variantes No procede		
Repeticiones No procede		

Propuestas alternativas «-[...] maldita sea, construiremos la mayor excavadora a vapor de la historia y cavaremos la mayor tumba de todos los tiempos [...]».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas Traducción lingüística simple
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 11/03/2018

La entrada RBFX6 recoge otro concepto procedente de la esfera científico-técnica del mundo real que Bradbury ha incorporado a su novela para ampliar la complejidad y la solidez conceptual de la trama desde una perspectiva extradiegética. Se trata de *steam-shovel*, un tipo de maquinaria que hace uso de vapor para mover materiales de gran peso. Este elemento extradiegético evidencia la voluntad del autor de establecer conexiones entre conceptos conocidos en el mundo real y sus nuevos usos en el MF, para así ampliar la visión que los lectores pueden tener de la obra. No obstante, su relevancia para los acontecimientos que describe la novela es baja.

Las estrategias seguidas por los traductores en los tres MFM siguen unos objetivos similares, aunque la configuración de los equivalentes sea diferente. En el MFM1 y el MFM2 aparece el término «pala mecánica». En este caso, se ha obviado el matiz del formante *steam* y se ha adaptado a la visión que pueden tener los lectores actuales de una máquina de este tipo. El uso del vapor para accionarla puede causar que los receptores no comprendan totalmente su naturaleza debido a una cuestión cronológica y de conocimientos técnicos, sin embargo, esta naturalización hace que se pierda el factor peculiar de la obra original, por lo que su funcionalidad es media.

En el MFM3 se ha realizado, asimismo, una adaptación y se ha utilizado la propuesta «excavadora», que también acerca temporal y conceptualmente este elemento a la realidad que los lectores pueden conocer mejor, aunque sigue omitiendo el matiz que contiene *steam*. Su funcionalidad, por tanto, es media.

Es posible utilizar otras alternativas funcionalmente más completas que los equivalentes anteriores, tales como «excavadora a vapor», que mantiene todos los matices de la denominación originaria y no impide su correcta interpretación por parte de los lectores debido a cuestiones técnicas o temporales.

7.2.4. Elementos léxicos novedosos por neología en la obra *Fahrenheit 451*

A continuación, se incluyen los diferentes ejemplos que pueden encuadrarse en la categoría de problemas de traducción denominada «Elemento léxico novedoso por neología», como se vio en la categorización de problemas de traducción asociados a la traducción de MF. En *Fahrenheit 451*, se ha localizado un total de 32 casos de elementos léxicos por neología, de los que se procede a analizar en detalle 11 ejemplos debido a su relevancia tanto para este MF y para la trama de la novela.

Definición

Como ya se ha explicado, los neologismos son componentes del lenguaje creados *ad hoc* para una narración y un MFO en concreto, relacionado con alguna de sus características individuales o su naturaleza en su conjunto.

Estos elementos se usan para diversificar el léxico que emplea un autor dentro de su contexto ficticio y de su composición y, al mismo tiempo, para reflejar lingüísticamente las posibles innovaciones que han tenido lugar dentro de los MF. Esto contribuye a solidificar aún más los rasgos novedosos de los MFO.

Implicaciones para la traducción de mundos ficticios

La traducción de los neologismos que aparezcan en un MFO tiene diversos requisitos, tales como la comprensión exhaustiva de la realidad a la que alude un término innovador de esta clase (además de sus vinculaciones con los MF en su totalidad) y el diseño de un componente léxico adecuado desde el punto de vista del contenido semántico y conceptual que alberga. Asimismo, estos procesos están sometidos a las exigencias artísticas de las obras narrativas en las que se utiliza un neologismo determinado.

7.2.4.1. Selección de ejemplos de elementos léxicos novedosos por neología en Fahrenheit 451

RBFNL1: Air-propelled train

Clave de la entrada RBFNL1	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol
Entrada del MFO <i>Air-propelled train</i>		Pasaje del MFO 10
Contexto en el MFO [...] the silent, air-propelled train slid soundlessly down its lubricated flue in the earth and let him out with a great puff of warm air [...].		
Entrada del MFM1 «Tren, propulsado por aire [...]»		Pasaje del MFM1 14
Contexto en el MFM1 «[...] el silencioso tren, propulsado por aire, se deslizaba por su conducto lubricado bajo tierra y lo soltaba con un gran ¡puf! de aire caliente [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Compensación	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «Tren, propulsado por aire»		Pasaje del MFM2 16
Contexto en el MFM2 «[...] el silencioso tren, propulsado por aire, se desplazaba bajo tierra por su conducto lubricado y, tras una ráfaga de aire caliente, lo depositaba [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Compensación	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «Tren neumático»		Pasaje del MFM3 14
Contexto en el MFM3 «El tren neumático y silencioso se deslizó por el tubo aceitado, y con una gran bocanada de aire tibio lo abandonó [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Particularización	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Medio de transporte público ficticio que utiliza el aire como forma de impulso.		
Categoría lingüística	Relevancia para el MF	

Sintagma nominal	Media
Variantes 1. (MFO/43) <i>Subway</i> : (MFM1/41) «“Metro”», (MFM2/42) «Metro», (MFM3/43) «Tren subterráneo». 2. (MFO/102) <i>Vacuum-underground</i> : (MFM1/92) «“Metro” neumático», (MFM2/92) «Metro neumático», (MFM3/94) «Tubo neumático». 3. (MFO/102) <i>Suction train</i> : (MFM1/92) «“Metro”», (MFM2/92) «Metro», (MFM3/94) «Tren de succión». 4. (MFO/103) <i>Air-train</i> : (MFM1/93) «Convoy neumático», (MFM2/93) «Convoy neumático», (MFM3/95) «Tren neumático». 5. (MFO/110) <i>Subway-jets</i> : (MFM1/99) «“Metro”», (MFM2/99) «Metro», (MFM3/101) «Tren subterráneo».	
Repeticiones No procede	
Propuestas alternativas No procede	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas No procede
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 12/08/2017

La entrada RBFNL1 corresponde al término neológico *air-propelled train* (construido mediante sintagmación), que designa un medio de transporte ficticio empleado en la novela, similar a los trenes subterráneos usados en el mundo real.

Sin embargo, este elemento conceptual está basado en una tecnología ficticia más sofisticada, lo que enriquece tanto el sistema social como la dimensión de la ciencia y la tecnología de este MF (desde el punto de vista específico de las infraestructuras).

De acuerdo con los datos contextuales (derivados casi en su totalidad del propio término), se puede deducir que se basa en el empleo del aire de los tubos subterráneos por los que se desliza para impulsarse.

La relevancia de este elemento conceptual para el desarrollo de la trama es escaso, aunque permite a los lectores percibir de una manera más profunda la intrincada estructura del microcosmos que Bradbury ideó para esta obra.

Los MFM estudiados presentan opciones diferentes para este elemento diegético. El equivalente propuesto en el MFM1 muestra que, en lugar de crear un significante técnico para este concepto, se ha optado por describir la información que contiene para transmitir su contenido a los receptores meta. Sin embargo, al tratarse de datos localizados en la propia novela, se puede considerar que se trata de una compensación, manifestada en un descriptor breve. Esta posibilidad permite recoger toda la carga de este término, pero prescinde de la

creación de un neologismo en la lengua española. Por tanto, parece que no se ha logrado mantener las intenciones de Bradbury al idear esta realidad específica de su cultura imaginaria, por lo que su funcionalidad es baja. No se detectan cambios en el MFM2 respecto de esta entrada.

La propuesta del MFM3 respeta el carácter técnico de esta denominación en su forma original y conforma un neologismo en la lengua española. No obstante, puede considerarse que se ha concretado más el funcionamiento técnico del aparato, al emplearse el adjetivo «neumático» en la lengua de destino, por lo que el traductor llevó a cabo una particularización de la información original. Aun así, su funcionalidad es la más alta de las dos opciones.

Este término dispone de cinco variantes en la novela que designan esta realidad ficticia de modo alternativo. Su análisis arroja conclusiones interesantes respecto de las tendencias traslativas que se aplican en cada uno de los textos meta.

La primera cuestión es el hecho del empleo del mismo equivalente para distintas denominaciones. Tanto en el MFM1 como en el MFM2 se ha utilizado el equivalente «Metro» (entrecomillado el primer escrito en todos los casos) para trasladar los términos *subway*, *suction train* y *subway-jets*. Esta decisión era acertada para *subway*, pero no la ideal para los dos siguientes, que poseen matices que enriquecen este universo ficticio en su faceta científica y tecnológica.

Ocurre lo mismo en el MFM3, donde Abelenda ha utilizado el equivalente «tren neumático» tanto para el neologismo *air-propelled train* como para *suction train*. Esto disminuye la variedad terminológica de la obra y afecta notablemente a la manera en la que los lectores reciben el legado lingüístico y conceptual creativo de Bradbury, por lo que su percepción de este MF puede verse mermada.

RBFNL2: Jet cars

Clave de la entrada RBFNL2	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol	
Entrada del MFO <i>Jet cars</i>			Pasaje del MFO 16
Contexto en el MFO <i>Have you ever watched the jet cars racing on the boulevards down that way?</i>			
Entrada del MFM1 «Coches retropropulsados»			Pasaje del MFM1 19
Contexto en el MFM1 «¿Ha visto alguna vez los coches retropropulsados que corren por esta calle?».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un neologismo 2. Particularización		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Coches retropropulsados»			Pasaje del MFM2 20
Contexto en el MFM2 «¿Ha visto alguna vez los coches retropropulsados que bajan esta calle a toda velocidad?».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de un neologismo 2. Particularización		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Coches de turbinas»			Pasaje del MFM3 19
Contexto en el MFM3 «¿Ha visto alguna vez los coches de turbinas que pasan por esta avenida?».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Particularización		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Medio de transporte privado ficticio que alcanza velocidades muy elevadas.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Alta	
Variantes 1. (MFO/43) <i>Jet cars</i> : (MFM1/42) «Coches cohetes», (MFM2/43) «Coches cohetes», (MFM3/43) «Automóviles de reacción». 2. (MFO/122) <i>Jet cars</i> : (MFM1/109) «Autos a reacción», (MFM2/109) «Coches de reacción», (MFM3/112) «Automóviles movidos			

por turbinas».	
Repeticiones	
1. (MFO/43) <i>Sometimes I even go to the Fun Parks and ride in the jet cars [...].</i>	
2. (MFO/122) <i>Two minutes more and the room whipped out of town to the jet cars [...].</i>	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No existe coherencia terminológica en la traducción de este término en el MFM1 ni en el MFM2 ni en el MFM3.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/08/2017

La entrada RBFNL2, al igual que la primera, representa un neologismo compuesto mediante sintagmación usado para exponer realidades distantes en el tiempo en contraposición con la realidad actual. Este aparece tras someter máquinas reales a un proceso de modernización científico-técnica conceptualmente, que aumenta la complejidad del sistema científico y tecnológico del universo de *Fahrenheit 451*.

Jet cars designa un tipo de medio de transporte privado. De acuerdo con sus formantes, es posible deducir que se trata de un vehículo que alcanza grandes velocidades, en contraposición a la otra clase de vehículos que aparece en la novela, *beetle* o *beetle cars*, que podrían denotar un carácter más utilitario.

Su relevancia tanto para la confección de este MF como para el devenir de los acontecimientos que le afectan es media, pues hay episodios en los que este elemento conceptual cobra una importancia mayor para la vida del protagonista de esta composición.

La propuesta del MFM1 muestra que el traductor ha realizado un proceso de investigación considerable: ha sido capaz de construir un equivalente que muestra una notable esencia técnica y que permite transferir de una manera total el bagaje semántico y neológico atribuido al término originario.

El traductor ha construido este equivalente empleando la particularización, pues el componente *jet* se ha transferido como «retropropulsados», elevando el nivel científico-técnico de este término. La funcionalidad de esta opción es alta.

No se ha variado la composición de esta entrada en el MFM2. El MFM3 recoge una opción totalmente distinta a la de los demás MFM, aunque se ha seguido la misma técnica para transferir esta entrada: la particularización.

El traductor también ha realizado un ejercicio de reflexión y de investigación que ha

originado el empleo de este término neológico en su traducción, especificando los componentes («turbinas») que proporcionan el impulso a estos vehículos.

Estas opciones, aunque no se ciñen completamente a la estructura de la versión original, permiten crear una imagen mental novedosa y adecuada respecto de este componente cotidiano de la vida de los lectores durante la lectura de la novela, por lo que su funcionalidad es alta para cimentar el universo de *Fahrenheit 451*.

El término aparece dos veces más en la novela de partida (en las páginas 43 y 122). A pesar de que los traductores se han esforzado por crear neologismos en la lengua de llegada, no existe homogeneidad terminológica y han confeccionado nuevos equivalentes cada vez que aparecía este término en el texto original.

Alfredo Crespo, la primera vez que se repite esta denominación usa en ambas ediciones el nuevo equivalente «coches cohetes» (MFM1/42 y MFM2/43). Este equivalente reduce su nivel técnico y aparece redactado incorrectamente: se trata de un sustantivo compuesto en el que el segundo componente debe mantenerse en singular.

En el segundo caso, emplea los nuevos términos «autos a reacción» y «coches de reacción» en las dos ediciones meta, respectivamente (MFM1/109 y MFM2/109). Los equivalentes están correctamente contruidos y trasladan por completo la información a los receptores, pero no respetan la uniformidad terminológica en el conjunto de la traducción.

Francisco Abelenda también construye nuevos equivalentes para este término: «automóviles de reacción» y «automóviles movidos por turbinas» (MFM3/43 y MFM3/112). El primero modifica totalmente ambos formantes para trasladar esta denominación. Al contrario que Crespo, utiliza en el segundo caso la palabra «turbinas» para construir el nuevo neologismo, por lo que es posible conectar conceptualmente ambas realidades. Sin embargo, se pierde la homogeneidad terminológica al igual que en el MFM1 y el MFM2.

Desde que las traducciones se hacen con ordenadores, es más fácil garantizar que la terminología que se repite se traduzca de forma uniforme en un documento, mientras que en la época analógica podía resultar más difícil recordar que una referencia concreta o relacionada ya había aparecido en otro pasaje anterior de la obra. De nuevo, es una cuestión de calidad revisable en sucesivas ediciones de la traducción.

RBFNL3: Thimble radios

Clave de la entrada RBFNL3	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol
Entrada del MFO <i>Thimble radios</i>		Pasaje del MFO 20
Contexto en el MFO <i>And in her ears the little Seashells, the thimble radios tamped tight, and an electronic ocean of sound, of music and talk [...].</i>		
Entrada del MFM1 «Radios como dedales»		Pasaje del MFM1 23
Contexto en el MFM1 «Y en sus orejas las diminutas conchas, las radios como dedales fuertemente apretadas, y un océano electrónico de sonido, de música y palabras [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Descripción	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media	
Entrada del MFM2 «Radios como dedales»		Pasaje del MFM2 24
Contexto en el MFM2 «[...] y en sus orejas las diminutas conchas, las radios como dedales fuertemente apretadas, y un océano electrónico de sonido, de música y de palabras [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Descripción	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada en la MFM3 «Radios de dedal»		Pasaje del MFM3 23
Contexto en el MFM3 «Y en las orejas, muy adentro, los caracolitos, las radios de dedal, y un océano electrónico de sonido, música y charla [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Dispositivo portátil para escuchar contenido lúdico.		
Categoría lingüística Sintagma nominal	Relevancia para el MF Alta	
Variantes 1. (MFO/20) <i>Seashells</i> : (MFM1/23) «Conchas», (MFM2/24) (MFM2/59) «Insectos musicales», (MFM3/61) «Insecto musical», (MFM3/23) «Caracolitos». 7. (MFO/62) <i>Musical insects</i> : (MFM1/58) «Piezas musicales»,		

<p>2. (MFO/21) <i>Thimble wasps</i>: (MFM1/24) «Radios», (MFM2/25) «Conchas», (MFM3/24) «Avispas diminutas».</p> <p>3. (MFO/24) <i>Ear-thimble</i>: (MFM1/26) «Radio auricular», (MFM2/28) «Radio auricular», (MFM3/27) «Radio de dedal».</p> <p>4. (MFO/28) <i>Electronic bees</i>: (MFM1/29) «Abejas electrónicas», (MFM2/30) «Abejas electrónicas», (MFM3/30) «Abejas electrónicas».</p> <p>5. (MFO/28) <i>Seashell ear-thimbles</i>: (MFM1/29) «Radios auriculares», (MFM2/30) «Radios auriculares», (MFM3/30) «Dedales».</p> <p>6. (MFO/57) <i>Audio-Seashell Broadcasting Station</i>: (MFM1/54) «Emisora para radio auricular», (MFM2/55) «Emisora», (MFM3/57) «Estación caracol transmisora».</p>	
<p>8. (MFO/64) <i>Electric thimble</i>: (MFM1/59) «Auricular», (MFM2/60) «Auricular», (MFM3/63) «Dedal eléctrico».</p> <p>9. (MFO/117) <i>Seashell radio</i>: (MFM1/106) «Radio auricular», (MFM2/105) «Radio auricular», (MFM3/108) «Radio caracol».</p> <p>10. (MFO/168) <i>Audio-capsule</i>: (MFM1/148) «Cápsula auditiva», (MFM2/146) «Cápsula auditiva», (MFM3/151) «Cápsula».</p> <p>11. (MFO/175) <i>Ear-phone</i>: (MFM1/154) «Cápsula auricular», (MFM2/151) «Cápsula auricular», (MFM3/157) «Cápsulas».</p>	
<p>Repeticiones</p> <p>No procede</p>	
<p>Propuestas alternativas</p> <p>1. «Y en sus oídos los pequeños Seashells, los radiodedales profundamente introducidos, y un océano electrónico de sonido, música y conversaciones [...]».</p> <p>2. «Y en sus oídos los pequeños Seashells, las miniradios profundamente introducidas, y un océano electrónico de sonido, música y conversaciones [...]».</p>	<p>Estrategias traslativas de las propuestas alternativas</p> <p>1. Diseño de un neologismo</p> <p>2. Diseño de un concepto diegético</p>
<p>Anotaciones</p> <p>No procede</p>	
<p>Autor de la ficha</p> <p>RPS</p>	<p>Fecha de la ficha</p> <p>12/08/2017</p>

La entrada RBFNL3 constituye un neologismo (confeccionado por sintagmación) que resulta crucial para llegar a alcanzar un conocimiento íntegro de la novela y que permiten al autor estructurar convincente y sólidamente su cultura ficticia, concretamente en sus esferas sociales, institucionales y tecnológicas. Su relevancia argumental y para el MF es alta.

Thimble radios alude a dispositivos electrónicos minúsculos que muestran las facultades esgrimidas por las radios reales. Son autónomas y personales y sumergen a los oyentes en un mundo íntimo y privado. Este aparato evidencia el énfasis concedido en esta distopía al aislamiento social y a la propaganda constante. Este término habría de ser trasplantado lingüísticamente de modo funcionalmente eficaz a la lengua de destino, puesto

que tiene una relevancia elemental para la presentación del comportamiento de algunos de los personajes que intervienen en la obra y para la inmersión completa del lector en ella.

Esta realidad se transfiere a la lengua española en el MFM1 como «radios como dedos». Esta solución contiene el sentido completo del término original y permite a los lectores comprender toda la carga de significado para visualizar esta noción totalmente. No obstante, en lugar de crear una única denominación innovadora para trasladar este elemento conceptual se ha optado por describir sus características, lo que disminuye su eficacia y hace que su funcionalidad sea media. No se ha modificado este equivalente en el MFM2.

En el caso del MFM3, el traductor ha creado un componente neológico apropiado en la lengua española para *thimble radios*, proporcionando un concepto que es perfectamente comprensible por los receptores de la novela meta y que permite que asimilen sus rasgos exóticos e innovadores, lo que le otorga una funcionalidad alta para solidificar este MF.

Respecto del referente *thimble radios*, sería posible emplear equivalentes como, por ejemplo, miniradios, para exponer su tamaño minúsculo con respecto a los aparatos empleados en la época en la que se publicó la novela, si bien esta referencia puede resultar demasiado familiar, o «radioaudífonos», en el que se establece una vinculación entre estos aparatos reales y la función que poseen en la novela.

El mismo dispositivo aparece a lo largo de toda la novela por su gran trascendencia para la estructuración de la historia que se relata en ella, aunque con diversas apariencias o versiones lingüísticas. Estas diversas expresiones poseen una marcada personalidad técnica o un grado de cotidianidad más elevado, debido a la implantación tan extendida que tiene esta tecnología en el MF estudiado.

Se trabajan concretamente once variantes a lo largo de la novela (entre ellas diferentes formas metafóricas de referirse a este elemento conceptual) y solo cuatro de ellas comparten el formante *thimble*: *thimble wasps*, *ear-thimble*, *Seashell ear-thimbles* y *electric thimble*. En este caso, se ve cómo el propio autor juega con la sinonimia para enriquecer el texto, por lo que no sería funcionalmente adecuado fijar un único referente en español para este concepto.

A pesar de que en el MFM1 y en el MFM2 se haya usado el referente «dedos» para construir la entrada principal, no se ha reproducido en ninguno de los equivalentes de estas cuatro variantes, lo cual reduce la riqueza de la unidad terminológica en los textos meta.

Por el contrario, en la MFM3 sí se mantiene la referencia principal en tres de las cuatro variantes. La excepción es *thimble wasps*, en el que se ha intensificado el matiz

metafórico al utilizar «avispas diminutas», posiblemente no tan claro de identificar para el lector de llegada. Resulta llamativo, además, que en el MFM1 y en el MFM2 se haya aplicado el mismo equivalente («radio auricular») a los neologismos diferenciados *ear-thimble*, *Seashell ear-thimbles* y *Seashell radio*, a pesar de diferir notablemente en su estructura y en los que existe la referencia *Seashell*. Aquí, se prescinde de la referencia *thimble* para crear los términos en español, empleando, por el contrario, la palabra «radio», lo que constituye una explicitación de la naturaleza de estos artilugios que en algunos casos está ausente en el original.

Asimismo, mantiene el contenido semántico del vocablo *ear* mostrado en el original, lo que da lugar a un término que ofrece un carácter técnico muy superior al de la versión primigenia que, sin embargo, permite comprender integralmente la información que le atribuyó el autor.

En el MFM3 también se han usado equivalentes idénticos para variantes de *thimble-radios*: la misma opción («radio de dedal») aparece en lugar del neologismo originario *ear-thimble*, que comparte el formante *thimble*, pero que debería haberse trasladado mediante un nuevo término que hiciera referencia al componente *ear* de algún modo.

Al igual que en los términos anteriormente descritos, podría emplear los equivalentes «radiodedales», «mini radios» o «radioaudífonos» para representar en la lengua española esta referencia ficticia creada por Bradbury.

También se detecta que el mismo formante meta («cápsula») se ha empleado para transferir *audio-capsule* y *ear-phone* en los tres MFM, hecho que causa que se reduzca la riqueza expresiva, léxica y conceptual de las tres versiones de llegada.

Aquí se ha elidido el componente «audio-» de esta denominación, lo que minimiza la densidad de significado que posee en la lengua origen. A pesar de ello, los lectores pueden ser capaces de intuir la naturaleza de este dispositivo sin la inclusión de toda la información en el término, gracias al contexto ofrecido por el autor.

Para transferir totalmente el contenido original de *ear-phone*, resultaría acertado incorporar el adjetivo audio a la denominación meta de este dispositivo, conformando una composición paralela como, por ejemplo, el equivalente «auriculófono».

RBFNL4: Mechanical Hound

Clave de la entrada RBFNL4	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol
Entrada del MFO <i>Mechanical Hound</i>		Pasaje del MFO 35
Contexto en el MFO <i>The Mechanical Hound slept but did not sleep, lived but did not live in its gently humming [...].</i>		
Entrada del MFM1 «Sabueso Mecánico»		Pasaje del MFM1 34
Contexto en el MFM1 «El Sabueso Mecánico dormía sin dormir, vivía sin vivir en el dulce zumbido [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Sabueso Mecánico»		Pasaje del MFM2 36
Contexto en el MFM2 «El Sabueso Mecánico dormía sin dormir, vivía sin vivir en el dulce zumbido [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Sabueso Mecánico»		Pasaje del MFM3 36
Contexto en el MFM3 «El Sabueso Mecánico dormía, pero no dormía, vivía pero no vivía [...] levemente zumbante [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Máquina ficticia cuyo propósito era el rastreo, la detención y la eliminación de disidentes.		
Categoría lingüística Sintagma nominal	Relevancia para el MF Alta	
Variantes 1. (MFO/36) <i>Hound</i> : (MFM1/36) «Sabueso», (MFM2/37) «Sabueso», (MFM3/37) «Sabueso». 2. (MFO/191) <i>Hound</i> : (MFM1/162) «Sabueso», (MFM2/164) «Sabueso», (MFM3/171) «Sabueso».		
Repeticiones 1. (MFO/44) '[...] Fireman in Seattle, purposely set a Mechanical Hound [...].' 6. (MFO/172) '... nose so sensitive the Mechanical Hound can remember and identify [...].' 7. (MFO/172) 'The Mechanical Hound is now landing by		

2. (MFO/48) <i>The Mechanical Hound leapt up in its kennel [...].</i>		helicopter [...].'	
3. (MFO/135) <i>The Mechanical Hound was gone. Its kennel was empty [...].</i>		8. (MFO/176) [...] <i>watching their parlour walls and there on the walls the Mechanical Hound [...].</i>	
4. (MFO/155) <i>He turned and the Mechanical Hound was there.</i>		9. (MFO/177) <i>The Mechanical Hound turned and plunged away</i>	
5. (MFO/171) '[...] <i>A new Mechanical Hound has been brought from another district...</i> '		10. (MFO/191) <i>The Mechanical Hound rushed forward into the viewer [...].</i>	
Propuestas alternativas		Estrategias traslativas de las propuestas alternativas	
No procede		No procede	
Anotaciones			
Se ha mantenido la homogeneidad terminológica respecto de este término en el MFM1, MFM2 y MFM3			
Autor de la ficha		Fecha de la ficha	
RPS		12/08/2017	

La entrada RBFNL4 recoge la denominación ficticia *Mechanical Hound*, que representa una de las realidades diegéticas (relacionadas con la tecnología avanzada disponible en la época en la que tiene lugar la historia) que más impacto tiene tanto sobre la trama como sobre el MF que se construye en *Fahrenheit 451*. Se utiliza este término para aludir a una máquina con forma de animal artificial que utiliza narcóticos para detener a las personas acusadas de delitos en este cosmos hipotético.

Se trata de uno de los mecanismos de intimidación y control de la sociedad que utilizan los bomberos en este universo especulativo como parte de sus nuevas funciones. Conforman un sintagma nominal que, a pesar de su sencillez estructural, contiene una gran carga semántica y conceptual.

Respecto de su traducción, tanto en el MFM1 como en el MFM2 y en el MFM3 es posible encontrar la misma opción de traducción para *Mechanical Hound*: «Sabueso Mecánico». Este equivalente traslada acertadamente todos los componentes del término original y facilita a los receptores captar la importancia pragmática de esta denominación gracias al mantenimiento de la mayúscula en la lengua meta. Esto les confiere a estas opciones un grado de funcionalidad alta en los tres MFM.

En lo referente a las variantes de este término, es muy frecuente encontrar la opción *Hound* para referirse a esta realidad en esta novela. A pesar de la gran asiduidad de su uso, se han incluido únicamente dos ejemplos de ello, ya que, traductológicamente, no aparecen cuestiones que dificulten su asimilación y comprensión en el entorno de llegada y se utiliza

siempre el mismo equivalente en los tres MFM.

De la misma manera, a causa de la importancia de este término, se utiliza con mucha frecuencia a lo largo de la composición, como se ha recogido en la ficha que corresponde a esta entrada. Es necesario mencionar que se ha mantenido la homogeneidad terminológica para designar esta realidad en los tres MFM, al igual que en el caso de las variantes y de las repeticiones.

RBFNL5: Ticking combinations

Clave de la entrada	Categoría del problema	Categoría secundaria del problema	
RBFNL5	LSN	LNNeol	
Entrada del MFO		Pasaje del MFO	
Ticking combinations		36	
Contexto en el MFO			
[...] and set the ticking combinations of the olfactory system of the Hound and let loose rats in the firehouse [...].			
Entrada del MFM1		Pasaje del MFM1	
«Combinaciones»		36	
Contexto en el MFM1			
«[...] y ponían en marcha las combinaciones del sistema olfativo del Sabueso [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM1		Funcionalidad del equivalente en el MFM1	
Elisión		Baja	
Entrada del MFM2		Pasaje del MFM2	
«Combinaciones»		37	
Contexto en el MFM2			
«[...] y ponían en marcha las combinaciones del sistema olfativo del Sabueso [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2		Funcionalidad del equivalente en el MFM2	
Elisión		Baja	
Entrada del MFM3		Pasaje del MFM3	
«Combinaciones»		37	
Contexto en el MFM3			
«[...] y fijaban las combinaciones del sistema olfativo del Sabueso».			
Estrategia traslativa en el MFM3		Funcionalidad del equivalente en el MFM3	
Elisión		Baja	
Definición			
Parámetros de búsqueda de objetivos de la máquina ficticia denominada <i>Mechanical Hound</i> .			
Categoría lingüística		Relevancia para el MF	
Sintagma nominal		Alta	
Variantes			
No procede			
Repeticiones			
No procede			
Propuestas alternativas		Estrategias traslativas de las propuestas alternativas	
«[...] y calibraban las combinaciones de marcado del sistema		1. Diseño de un neologismo	

olfativo del Sabueso».	2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/08/2017

La entrada RBFNL5 representa una muestra del contenido científico-técnico ficticio usado por Bradbury para darle un sustrato especializado a su texto y ensanchar aún más el margen de exotismo perceptible en su universo ficticio.

En este caso, se trata del sistema que se utiliza para que el *Mechanical Hound* pueda identificar a los disidentes que debe perseguir, ajustando parámetros biológicos específicos. Tomando en consideración su impacto para la configuración de este MF y su influencia sobre los acontecimientos que le afectan, se concluye que la relevancia de *ticking combinations* es alta.

Este término (un neologismo creado por sintagmación) designa un concepto especializado en la novela y demuestra la permeabilidad que se detecta en ocasiones entre las categorías de análisis en las que podría incluirse una entrada específica, ya que también podría incluirse esta entrada en la categoría relativa al sistema social ficticio de *Fahrenheit 451*, debido a su importancia para la trama.

Las tres opciones de traducción analizadas en los MFM son idénticas en este caso. Comparten técnica de traducción (elisión), ya que los profesionales han prescindido del mismo elemento para trasladar este concepto (*ticking*) y presentan el mismo equivalente meta: «combinaciones».

Los traductores no han transferido el contenido completo de este término especializado, por lo que su funcionalidad es baja y el nivel técnico de este pasaje se ha visto muy reducido, lo que puede llegar a afectar a la totalidad de la novela. *To tick* puede ser transferido como «marcar», de acuerdo con el Gran Diccionario Oxford (Galimberti *et al.*, 2008, p. 1795), en el sentido de señalar algo como importante. Por lo tanto, se propone el equivalente «combinaciones de marcado» para trasladar este término, que concuerda con la función que tiene este artilugio en este MF, de acuerdo con la información contextual que proporciona Bradbury.

RBFNL6: Film-teacher

Clave de la entrada RBFNL6	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol	
Entrada del MFO <i>Film-teacher</i>		Pasaje del MFO 41-42	
Contexto en el MFO <i>[...] they just run the answers at you, bing, bing, bing, and us sitting there for four more hours of film-teacher.</i>			
Entrada del MFM1 «Clase cinematográfica».		Pasaje del MFM1 40-41	
Contexto en el MFM1 «[...] no hacen más que lanzarte las respuestas, ¡zas!, ¡zas!, y nosotros sentados allí durante otras cuatro horas de clase cinematográfica».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Modulación		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media	
Entrada del MFM2 «Teleprofe»		Pasaje del MFM2 42	
Contexto en el MFM2 «[...] se limitan a darte las respuestas una tras otra, ¡zas!, ¡zas!, y nosotros sentados allí durante cuatro horas más de clase aguantando al teleprofe».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Lecciones filmadas»		Pasaje del MFM3 42	
Contexto en el MFM3 «Las preguntas nos las hacen a nosotros, bing, bing, bing, y así esperamos, sentados, a que pasen las cuatro horas de lecciones filmadas».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Modulación		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media	
Definición Vídeos educativos creados para sustituir a los profesores convencionales.			
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Media	

Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
1. «[...] simplemente te disparan las respuestas, ¡pam!, ¡pam!, ¡pam!, y nos quedamos sentados allí cuatro horas más con el videoprofesor».	1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/08/2017

La entrada RBFNL6 representa otro ejemplo de elemento conceptual que ayuda a sustentar el MF de Bradbury con una importancia media. Este concepto se ha materializado a través de la neología y que se manifiesta en el referente *film-teacher*, que se relaciona con las técnicas de educación empleadas en esta novela y que apoyan la perspectiva del sistema social y político mostrado en ella.

Este concepto permite a los lectores percibir claramente la insistencia en la automatización aplicada a múltiples facetas de la vida social de los habitantes de este MF. Muestra otro aspecto de la eliminación sistemática del contacto entre las personas, como se ve en la sustitución de las relaciones familiares por medio de las *parlour families*.

A pesar de la escasez de datos disponibles acerca del término *film-teacher*, pueden extrapolarse algunas de sus características: su automatización y su carácter pregrabado, mostrado a los alumnos, probablemente, como una película en la que una persona expone contenido educativo, asimilado de forma automática por los estudiantes.

El transcurso del tiempo y el avance de la tecnología durante la segunda mitad del siglo XX y a comienzos del XXI causa que este concepto no resulte tan extraño como en el momento de publicación de *Fahrenheit 451*. El mantenimiento del exotismo y de la alteridad para los lectores que accederán a la obra en la actualidad debería ser una de las prioridades que guíen la selección de equivalentes para términos de esta naturaleza.

Respecto a su traducción al español, se ofrecen opciones con una funcionalidad dispar. En el MFM1, se ve el equivalente «clase cinematográfica». Conceptualmente, esta posibilidad resulta adecuada, puesto que transmite completamente el significado de este término

neológico, ya que incorpora el matiz tanto de *film* como de *teacher*. No obstante, al manipular el sentido de *teacher* y enfocarlo hacia el significante «clase», se produce una modulación que, si bien no impide a los lectores comprender este elemento conceptual, no es necesaria para trasladarlo a la lengua española, por lo que su funcionalidad es media.

El MFM2 muestra una alternativa a este equivalente que dirige la perspectiva hacia *teacher* y que prescinde de la modulación aplicada en el caso anterior: «teleprofe». Aquí se ve que se ha creado adecuadamente un neologismo mediante la adición del prefijo *tele-* al acortamiento «profe», que responde a la voluntad de trasladar al español el contenido de *film*.

Este equivalente es semánticamente eficiente porque contiene todos los matices del concepto originario, aunque el uso de este prefijo puede inducir a error a los receptores, quienes pueden pensar que se trata de un «profesor a distancia» en vez de automatizado, lo que causa que su funcionalidad sea media.

En el MFM3 se ha aplicado una modulación similar a la del MFM1 en el equivalente «lecciones filmadas», pues se ha trasladado la atención al concepto «lecciones» en vez de «profesor». Todos los elementos conceptuales del término original son detectables en gran medida y los lectores son capaces de descifrar esta realidad de *Fahrenheit 451*, aunque la modificación de su enfoque provoca que la funcionalidad de esta opción sea media para mostrar la dimensión educativa de este MF.

Una posible alternativa para este neologismo podría ser «videoprofesor», en la que se mantienen todos los formantes originales y se compone un neologismo que respeta las pretensiones de Bradbury al diseñar su término y no coincide con realidades actuales conocidas.

RBFNL7: Joke-boxes

Clave de la entrada RBFNL7	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol	
Entrada del MFO <i>Joke-boxes</i>		Pasaje del MFO 43	
Contexto en el MFO <i>And most of the time in the cafés they have the joke-boxes on and the same jokes most of the time [...].</i>			
Entrada del MFM1 «Máquinas de chistes»		Pasaje del MFM1 42	
Contexto en el MFM1 «Y en los cafés, la mayoría de las veces funcionan las máquinas de chistes, siempre los mismos [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Máquinas de chistes»		Pasaje del MFM2 43	
Contexto en el MFM2 «Y en los cafés, la mayoría de las veces funcionan las máquinas de chistes, siempre los mismos [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Gramófonos automáticos de chistes»		Pasaje del MFM3 43-44	
Contexto en el MFM3 «[...] y la mayor parte del tiempo, en los cafés, hacen funcionar los gramófonos automáticos de chistes, y escuchan chistes viejos [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Tocadiscos especializados en chistes.			
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Media	

Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
1. «Y en los cafés funcionan los cuentachistes automáticos la mayor parte del tiempo y casi siempre escuchan los mismos [...]». 2. «Y en los cafés funcionan los autocómicos la mayor parte del tiempo y casi siempre escuchan los mismos [...]». 3. «Y en los cafés funcionan las chistegramolas la mayor parte del tiempo y casi siempre escuchan los mismos [...]».	1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	13/08/2017

La entrada RBFNL7 corresponde a una creación tecnológica futurista ideada por Bradbury para incrementar el carácter temporalmente distante a su obra y que deriva de un juego de palabras con la voz real *jukeboxes*.

Su relevancia para la estructura del MF es media, ya que nos muestra uno de los métodos que existen para que la población de este microcosmos pueda obtener material de ocio en lugares públicos. Esto se relaciona con la tendencia de mantener a la sociedad constantemente ocupada con programas de todo tipo y limitar las interacciones sociales, pero su influencia sobre la trama es pobre, así que eso reduce su importancia para los acontecimientos descritos.

En el MFM1, el término de llegada recoge el sentido íntegro del vocablo original. A pesar de ello, se ha realizado una extrapolación de sus características y se ha creado un equivalente generalizado que prescinde del juego de palabras primigenio, pero su funcionalidad sigue siendo alta. En el MFM2 se utiliza la misma versión de destino.

El MFM3 muestra una solución dispar para este problema: al contrario que en el supuesto anterior, se le ha conferido una naturaleza técnica y una sofisticación superior a la del anterior equivalente a esta nueva propuesta, pero se ha eliminado de nuevo el juego de palabras original. No obstante, su funcionalidad también es alta en cuanto a que los receptores comprendan las características de este dispositivo.

Este término entraña dificultades para su traducción, dado que debería obtenerse un equivalente que denote su carácter futurista y que a la vez traslade completamente su significado (diseñando, en la medida de lo posible, un equivalente ingenioso en la nueva lengua). Podría utilizarse una alternativa como «cuentachistes automático», «cómic automatizado» o «gramola de chistes» para recoger todo su carácter tecnológico y su distancia con el mundo real.

RBFNL8: Time-voice

Clave de la entrada RBFNL8	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol
Entrada del MFO <i>Time-voice</i>		Pasaje del MFO 45
Contexto en el MFO <i>The flutter of cards, motion of hands, of eyelids, the drone of the time-voice [...].</i>		
Entrada del MFM1 «Voz que anunciaba la hora»		Pasaje del MFM1 43
Contexto en el MFM1 «El revoloteo de los naipes, el movimiento de las manos, de los párpados, el zumbido de la voz que anunciaba la hora [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Descripción	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «Voz que anunciaba la hora»		Pasaje del MFM2 44
Contexto en el MFM2 «El revoloteo de las cartas, el movimiento de las manos, de los párpados, la monótona voz que anunciaba la hora [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Descripción	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «Voz-reloj»		Pasaje del MFM3 45
Contexto en el MFM3 «El revoloteo de los naipes; el movimiento de las manos, las pestañas; el zumbido de la voz-reloj [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Dispositivo que indica la hora mediante un sistema sonoro.		
Categoría lingüística Sustantivo	Relevancia para el MF Baja	
Variantes 1. (MFO/45) <i>Voice-clock</i> : (MFM1/43) «Reloj oral», (MFM2/44) «Reloj parlante», (MFM3/45) «Reloj parlante». 2. (MFO/88) <i>Front door voice</i> : (MFM1/80) «Altavoz de la puerta de la calle», (MFM2/80) «Altavoz de la puerta de la calle», (MFM3/84) «Voz de la puerta de la calle». 3. (MFO/94) <i>Door-voice</i> : (MFM1/86) «Voz», (MFM2/86) «Voz», (MFM3/87) «Voz de la puerta».		

4. (MFO/140) Alarm-voice: (MFM1/125) «Voz de alarma», (MFM2/124) «Voz de alarma», (MFM3/129) «Voz de la alarma».	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/08/2017

La entrada RBFNL8 corresponde a otra creación tecnológica del autor para esta novela y representa un sistema acústico para informar de la hora. Este neologismo, compuesto haciendo uso de un guion, pertenece al ámbito temático de la ciencia y tecnológica ficticias creadas por el autor para alejar el contexto de la novela del de los receptores. Su relevancia para este MF es baja, pues se trata de un elemento secundario que solo aparece cinco veces en la novela (con estructuras léxicas y con significados alternativos, además) y que no posee un destacado impacto argumental.

Los traductores han planteado propuestas de traducción desemejantes para ella. En el MFM1 se ha usado la técnica de la descripción, esto es, se ha realizado una paráfrasis del significado del término en vez de crear un significante en la lengua meta que adopte la forma de un término neológico en español. Esto disminuye su funcionalidad y provoca que su capacidad para evocar una nueva realidad a través de este elemento diegético sea baja. El MFM2 no incorpora alteraciones con respecto a las opciones anteriormente escogidas por el traductor.

En el MFM3 se ha realizado una labor de creación neológica en la lengua española para ofrecer a los receptores meta el contenido íntegro de este elemento. La nueva denominación respeta la configuración primigenia en la lengua inglesa de esta entrada y recoge totalmente su significado, por lo que su funcionalidad es alta.

Esta entrada dispone de cuatro variantes a lo largo de *Fahrenheit 451*, todas basadas en el formante *voice*. Las más interesantes para este estudio son *voice-clock* y *door-voice*.

A pesar de que para *time-voice* los traductores no han diseñado un neologismo, sí los han creado para *voice-clock* en los tres textos de llegada. En el MFM1 aparece «reloj oral» y «reloj parlante» en el MFM2 y el MFM3, opciones que mantienen la carga conceptual del original y la muestran a los lectores como un término innovador.

Es llamativo que, en el caso de *door-voice*, solo se haya trasladado el segundo componente en el MFM1 y el MFM2: el equivalente «voz» reduce la información que se traslada a los receptores y prescinde de conformar un neologismo. En el MFM3 se utiliza «voz de la puerta», resultado de una traducción lingüística simple que resulta funcionalmente eficaz.

RBFNL9: Fireproof plastic sheath

Clave de la entrada RBFNL9	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol	
Entrada del MFO <i>Fireproof plastic sheath</i>			Pasaje del MFO 48-49
Contexto en el MFO <i>[...] but like all houses it had been given a thin fireproof plastic sheath many years ago [...].</i>			
Entrada del MFM1 «Delgada capa de plástico, ignífuga»			Pasaje del MFM1 47
Contexto en el MFM1 «[...] pero, al igual que todas las casas, había sido recubierta muchos años atrás por una delgada capa de plástico, ignífuga [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Compensación		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media	
Entrada del MFM2 «Delgada capa de plástico, ignífuga»			Pasaje del MFM2 48
Contexto en el MFM2 «[...] pero, al igual que todas las casas, había sido recubierta muchos años atrás por una delgada capa de plástico, ignífuga [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Compensación		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Capa de material plástico, incombustible»			Pasaje del MFM3 49
Contexto en el MFM3 «Pero, como a todas las casas, se la había recubierto hacía años con una fina capa de material plástico, incombustible [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Compensación		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Media	
Definición Recubrimiento de las casas para evitar que puedan arder.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Alta	
Variantes 1. (MFO/49) <i>Preservative shell</i> : (MFM1/47) «Concha protectora», (MFM2/48) «Concha protectora», (MFM3/49) «Cubierta protectora». 2. (MFO/152) <i>Fire-proof plastic sheath</i> : (MFM1/135) «Cubierta de plástico ignífugo», (MFM2/133) «Cubierta de plástico ignífugo», (MFM3/136) «Cubierta incombustible de material plástico».			
Repeticiones			

1. (MFO/152) <i>The fire-proof plastic sheath on everything was cut wide [...].</i>	
Propuestas alternativas «[...] pero, como a todas las casas, se le había aplicado una fina capa plástica ignífuga hace muchos años».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Traducción lingüística simplemente 2. Diseño de un neologismo 3. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones No existe coherencia terminológica intratextual en ninguna de los tres MFM analizados.	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 13/08/2017

La entrada RBFNL9 corresponde a otro ejemplo de término científico-técnico diegético creado mediante unión de conceptos, que también podría catalogarse como neologismo creado mediante sintagmación.

Se trata de una capa de material plástico que se aplica en la novela a las casas para evitar que puedan arder en un incendio, razón principal por la que los bomberos han terminado adoptando otro rol en este MF al no haber prácticamente incendios accidentales.

Por esta razón, este elemento conceptual tiene una gran importancia en la estructuración de la realidad ficticia que Bradbury pretende mostrar a los lectores, sin la que no se justificaría uno de los mayores cambios que ha llevado a cabo con respecto a la realidad externa a la narración: el cambio de funciones de los bomberos. Por ello, su relevancia para este MF es alta.

Así, se comprueba que existe uniformidad en la manera de traducir este término al español en todas las versiones meta, aunque su eficacia es media en todos los casos.

Todos los textos lo trasladan prescindiendo de la opción de ofrecer un término especializado que aúne todo el contenido semántico del original y optan por compensar el sentido de *fireproof*. A pesar de que se muestre toda la información asociada a esta entrada, podría haberse expuesto en el nuevo contexto lingüístico como un único término, aumentando así su grado de especialización.

Es especialmente interesante el hecho de que este término se repite una vez en *Fahrenheit 451* y que esta segunda vez sí se haya diseñado un neologismo para mostrarlo en español en los tres textos meta. El MFM1 y el MFM2 utilizan «cubierta de plástico ignífugo» y el MFM3 «cubierta incombustible de material plástico». A ninguno de ellos se le ha aplicado la compensación vista anteriormente y se ha construido a su vez dos términos neológicos eficaces.

Esta realidad dispone, asimismo de una variante en la novela, *preservative shell*. En este caso, no se ha aplicado el mismo equivalente para reflejarla en la obra meta, sino que se ha creado un neologismo en este caso para trasladar su sentido y su significante innovador. Así, en el MFM1 y el MFM2 se emplea la opción «concha protectora» y en el MFM3 «cubierta protectora», que representan neologismos creados mediante sintagmación que trasladan funcionalmente la información al contexto de destino

Como alternativa, es posible usar el equivalente «capa plástica ignífuga» para esta entrada, que contiene todos los formantes que Bradbury incluyó en su denominación originaria y constituye un neologismo, lo que refuerza la sensación de extrañeza que puede suscitar una referencia novedosa de estas características al acceder un lector a este MF.

RBFNL10: Subway-jets

Clave de la entrada RBFNL10	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema LNNeol	
Entrada del MFO <i>Subway-jets</i>			Pasaje del MFO 110
Contexto en el MFO <i>‘For my ears when I ride the subway-jets.’</i>			
Entrada del MFM1 «Metro»			Pasaje del MFM1 99
Contexto en el MFM1 «—[...] Para mis orejas cuando viajo en el metro».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Baja	
Entrada del MFM2 «Metro»			Pasaje del MFM2 99
Contexto en el MFM2 «—[...] Para mis orejas cuando viajo en el metro».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Baja	
Entrada del MFM3 «Tren subterráneo»			Pasaje del MFM3 101
Contexto en el MFM3 «—[...] Para mis oídos cuando viajo en el tren subterráneo».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Generalización		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Baja	
Definición Medio de transporte público ficticio.			
Categoría lingüística Sustantivo		Relevancia para el MF Media	
Variantes 1. (MFO/10) <i>Air-propelled train</i> : (MFM1/14) «Tren, propulsado por aire [...]», (MFM2/16) «Tren, propulsado por aire», (MFM3/14) «Tren neumático». 2. (MFO/43) <i>Subway</i> : (MFM1/41) «“Metro”», (MFM2/42) «Metro», (MFM3/43) «Tren subterráneo». 3. (MFO/102) <i>Vacuum-underground</i> : (MFM1/92) «“Metro” neumático», (MFM2/92) «Metro neumático», (MFM3/94) «Tubo neumático».			

4. (MFO/102) <i>Suction train</i> : (MFM1/92) «“Metro”», (MFM2/92) «Metro», (MFM3/94) «Tren de succión».	
5. (MFO/103) <i>Air-train</i> : (MFM1/93) «Convoy neumático», (MFM2/93) «Convoy neumático», (MFM3/95) «Tren neumático».	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
1. «Para los oídos cuando voy en el metro a reacción».	1. Diseño de un neologismo
2. «Para los oídos cuando voy en el metro propulsado a reacción».	2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/08/2017

La entrada RBFNL10 constituye un ejemplo de formante conceptual que contribuye a la cimentación del MF de Bradbury y que posee una relevancia media. Por tanto, se trata de un concepto diegético que amplía la visión de los lectores de las infraestructuras destinadas a la movilidad de los ciudadanos mediante un neologismo formado por composición mediante un guion. Este término representa una variación de la entrada anterior *air-propelled train*, ya que alude a la misma realidad propia del contexto de la novela, esto es, un sistema de transporte público subterráneo.

Sin embargo, su interés para este análisis es distinto porque *subway-jets* requiere un procesamiento adicional desde el punto de vista creativo para producir un neologismo eficaz en la lengua española al incorporar dos significantes dispares debido al proceso de composición utilizado para construirlo.

Esta densidad temática causa que sea necesario aplicar una estrategia transcreativa compleja para que los receptores sean capaces de percibir en el texto de llegada todos los datos evocativos que Bradbury le atribuyó a este neologismo.

En el MFM1 y en el MFM2 se detecta el equivalente «Metro». Esta propuesta muestra una funcionalidad baja al trasladar únicamente la mitad de los conceptos asociados a esta realidad en este MF y elimina todo matiz novedoso contenido en el formante *jet* al generalizar su significado.

En el MFM3 se usó el equivalente «Tren subterráneo». A pesar de que el traductor ha intentado distanciarlo de los significantes comunes que se utilizan en la lengua española para otorgarle cierto exotismo, se produce la misma limitación semántica que en el caso de los otros MFM, por lo que la funcionalidad de esta propuesta también es baja.

Para mantener toda la carga de este término resultaría posible utilizar alternativas como «metro a reacción» o «metro propulsado a reacción», a la que se incorpora el matiz innovador procedente de *jet* que no aparece en ninguna de las propuestas de los diferentes MFM estudiados.

RBFNL11: Firethrowers

Clave de la entrada	Categoría del problema	Categoría secundaria del problema	
RBFNL11	LSN	LNNeol	
Entrada del MFO		Pasaje del MFO	
Firethrowers		135	
Contexto en el MFO			
[...] and the orange Salamander slept with its kerosene in its belly and the firethrowers crossed upon its flanks [...].			
Entrada del MFM1		Pasaje del MFM1	
«Mangueras lanzallamas»		121	
Contexto en el MFM1			
«[...] en tanto que la salamandra anaranjada dormía con la barriga llena de petróleo y las mangueras lanzallamas cruzadas sobre sus flancos».			
Estrategia traslativa en el MFM1		Funcionalidad del equivalente en el MFM1	
1. Diseño de un neologismo		Alta	
2. Diseño de un concepto diegético			
2. Amplificación			
Entrada del MFM2		Pasaje del MFM2	
«Mangueras lanzallamas»		120	
Contexto en el MFM2			
«[...] mientras la salamandra anaranjada dormía con la barriga llena de queroseno y las mangueras lanzallamas cruzadas sobre sus flancos».			
Estrategia traslativa en el MFM2		Funcionalidad del equivalente en el MFM2	
1. Diseño de un neologismo		Alta	
2. Diseño de un concepto diegético			
3. Amplificación			
Entrada del MFM3		Pasaje del MFM3	
«Lanzallamas»		124-125	
Contexto en el MFM3			
«La Salamandra anaranjada dormía con el estómago lleno de queroseno y los lanzallamas a los lados».			
Estrategia traslativa en el MFM3		Funcionalidad del equivalente en el MFM3	
Generalización		Baja	
Definición			
Mangueras instaladas en los camiones de bomberos diseñadas para rociar queroseno.			
Categoría lingüística		Relevancia para el MF	
Sustantivo		Media	

Variantes	
No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	12/08/2017

La entrada RBFNL11 es un elemento ficticio que designa una de las herramientas que usan los bomberos en esta realidad alternativa para cumplir con su deber de eliminar libros. En este caso, se trata de mangueras instaladas en los camiones de bomberos diseñadas para rociar queroseno sobre los objetivos, concepto que amplía el repertorio de innovaciones científicas y tecnológicas diseñadas por el autor para esta narración. Su importancia, por tanto, para comprender la labor y la forma de actuar de los bomberos en este MF es valiosa, aunque no resulta crucial para la trama, por lo que su relevancia es media.

Firethrowers representa una alteración del término real *flamethrower*, que constituye un neologismo diseñado por afijación, pues se ha empleado el prefijo *fire-* para alterar su significado en este MF. Ray Bradbury ha modificado un elemento real para diseñar un dispositivo inexistente en el contexto de los lectores.

En el MFM1 se ha amplificado el contenido conceptual de esta entrada, probablemente a causa de la imposibilidad de construir una única voz que contuviera totalmente la carga semántica de esta palabra por parte del traductor. Su funcionalidad es alta para transmitir a los lectores este elemento conceptual. Por otra parte, en el MFM2 no se ha ofrecido una alternativa a esta opción y se utiliza la que aparece en el MFM1.

En el MFM3 se ha optado por la traducción de *firethrowers* como si se tratara del término real *flamethrowers*, mostrando al público el equivalente «lanzallamas» sin ninguna clase de alteración estructural o conceptual, lo que disminuye considerablemente su funcionalidad con la intención de evocar este MF.

De ello se deduce que el segundo traductor no ha detectado la innovación que infundió el autor a este término real o decidió generalizar su sentido, hecho que reduce la riqueza conceptual con la que los lectores reciben la obra meta.

7.2.5. Elementos semánticos novedosos por neosemia en la obra Fahrenheit 451

A continuación, se incluyen los diferentes ejemplos que pueden encuadrarse en la categoría de problemas de traducción denominada «Elemento semántico novedoso por neosemia», como se vio en la categorización de problemas de traducción asociados a la traducción de MF. En la obra de Bradbury, se ha localizado un total de 13 casos de elementos semánticos por neosemia, de los que se procede a analizar en detalle 7 ejemplos debido a su relevancia tanto para este MF y para la trama de la novela.

Definición

La neosemia representa la adición de significados innovadores a elementos léxicos preexistentes en la lengua que se utiliza para construir. Por tanto, puede entenderse como el uso especial que hacen los autores de narraciones que construyen un MF de su propia lengua, sin entrar en la confección de elementos léxicos nuevos.

Implicaciones para la traducción de mundos ficticios

A pesar de que la neosemia no se base en la creación de léxico innovador desde el prisma de los significantes, su influencia para la construcción de MF no es menor. Además, la identificación de los neosemas, al no ser tan evidente como los neologismos en un discurso relacionado con los MF, puede resultar más compleja, por lo que la comprensión profunda tanto de la narración como del MFO resultará indispensable para encontrar estos componentes y trasladarlos funcionalmente a los nuevos entornos sociolingüísticos.

Por añadidura, puede que sea necesario realizar un uso especial del léxico por parte de los traductores para reflejar los significados innovadores aportados por los autores de los MFO en la nueva lengua y que los destinatarios sean capaces de identificar y comprender las innovaciones asociadas a elementos léxico-semánticos concretos, lo que determinará el grado de asimilación de las novedades que ofrece un MFM.

7.2.5.1. Selección de ejemplos de elementos semánticos novedosos por neosemia en Fahrenheit 451

RBFNS1: Firehouse

Clave de la entrada RBFNS1	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema SNNeos
Entrada del MFO <i>Firehouse</i>		Pasaje del MFO 10
Contexto en el MFO <i>He knew that when he returned to the firehouse, he might wink at himself, a minstrel man, burnt-corked, in the mirror.</i>		
Entrada del MFM1 «Cuartel de bomberos»		Pasaje del MFM1 13-14
Contexto en el MFM1 «Sabía que, cuando regresase al cuartel de bomberos, se miraría pestañeando en el espejo; su rostro sería el de un negro de opereta, tiznado con corcho ahumado».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Cuartel de bomberos»		Pasaje del MFM2 15
Contexto en el MFM2 «Sabía que, de vuelta en el cuartel de bomberos, se miraría pestañeando en el espejo; un negro de opereta, pintado con corcho ahumado».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Cuartel de bomberos»		Pasaje del MFM3 14
Contexto en el MFM3 «Sabía que cuando volviese al cuartel de bomberos se guiñaría un ojo (un artista de variedades tiznado por un corcho) delante del espejo».		
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Cuartel general de los bomberos en esta obra.		
Categoría lingüística Sustantivo	Relevancia para el MF Alta	

Variantes	
1. (MFO/10) <i>Fire station</i> : (MFM1/14) «Cuartel de bomberos», (MFM2/16) «Cuartel», (MFM3/14) «Cuartel».	
Repeticiones	
1. (MFO/44) <i>One two three four five six seven days: the firehouse.</i>	5. (MFO/134) [...] <i>from the steaming subway toward the firehouse world.</i>
2. (MFO/55) '[...] <i>by the corner where we turn for the firehouse</i> '.	6. (MFO/135) <i>Its kennel was empty and the firehouse [...].</i>
3. (MFO/99) <i>A thing he knew of course from the firehouse listings.</i>	7. (MFO/139) [...] <i>drove back to the firehouse [...].</i>
4. (MFO/112) ' <i>To see the firehouses burn across the land [...].</i> '	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
1. «Sabía que cuando volviera al cuartel de incendios podría guiñarse un ojo a sí mismo, un actor de teatro pintado con corcho quemado».	1. Diseño de un neologismo
2. «Sabía que cuando volviera al parque de incineración podría guiñarse un ojo a sí mismo, un actor de teatro pintado con corcho quemado».	2. Diseño de un concepto diegético
3. «Sabía que cuando volviera al parque incendiario podría guiñarse un ojo a sí mismo, un actor de teatro pintado con corcho quemado».	
Anotaciones	
Posible juego de palabras implícito en la configuración de este MF: los bomberos en esta obra no apagan incendios, por lo que <i>firehouse</i> podría traducirse de otra forma, explicitando el sentido subyacente para que lo comprendan los lectores meta.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	13/08/2017

La entrada RBFNS1 conforma un caso de término utilizado posiblemente de forma neosémica en el microcosmos de *Fahrenheit 451*. En este caso, se trata de una voz de uso general que amplía la visión del sistema social de la novela y que muestra una alta relevancia para su estructura. Por ello, durante el proceso de traducción, debe estudiarse detenidamente para decidir si se utiliza de un modo alternativo en el MF en cuestión.

En este caso, el interés de *firehouse* se relaciona con las características definitorias del universo de *Fahrenheit 451*: aquí los bomberos ya no desempeñan sus funciones tradicionales (apagar incendios), sino que los provocan con propósitos represivos.

Lo mismo ocurre con la única variante de este vocablo usada en la novela, *fire station*, que podría haber sido sometida a la misma estrategia expresiva que el anterior.

Por ello, es procedente analizar esta palabra para rastrear posibles sentidos adicionales implícitos, factor potenciado por la polisemia de *fire* en inglés, al mismo tiempo «fuego» e «incendio».

Dado el carácter evocador de la escritura de Bradbury, no sería extraño que fuera su deseo crear equívocos a la hora de denominar el cuartel general de los agentes que se encargan de quemar libros en su universo literario. Respecto a su traducción, ni Alfredo Crespo ni Francisco Abelenda han identificado ninguna voluntad evocativa en este caso, por lo que es procedente que hayan utilizado en los tres textos meta el equivalente «cuartel de bomberos» en las siete ocasiones que se cita esta palabra en la obra, opción que posee una alta funcionalidad. Lo mismo ocurre con *fire station*, trasladado sin ninguna modificación sugestiva en español.

Por ello, es procedente plantear alternativas a estas opciones, como «cuartel de incendios», «cuartel incendiario» o «parque de incineración» para sincronizar su significante con el sentido implícito y sugestivo que posee en la obra. Lo mismo podría realizarse con la voz *fireman*, la cual también podría haber sido modificada por Bradbury para crear equívocos.

RBFNS2: Parlour walls

Clave de la entrada RBFNS2	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema SNNeos	
Entrada del MFO <i>Parlour walls</i>			Pasaje del MFO 16
Contexto en el MFO <i>‘I rarely watch the “parlour walls” or go to races or Fun Parks [...]’.</i>			
Entrada del MFM1 «Televisión mural»			Pasaje del MFM1 19
Contexto en el MFM1 «—Casi nunca veo la televisión mural, ni voy a las carreras o a los parques de atracciones».			
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Explicitación		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Televisión mural»			Pasaje del MFM2 21
Contexto en el MFM2 «—Casi nunca presto atención a la televisión mural, ni voy a las carreras o a los parques de atracciones».			
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Explicitación		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Televisión mural»			Pasaje del MFM3 19
Contexto en el MFM3 «—Casi nunca veo la televisión mural, ni voy a las carreras, ni a los parques de diversiones».			
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Diseño de un neologismo 2. Diseño de un concepto diegético 3. Explicitación		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Pantallas de televisión gigantes que sustituyen las paredes en los salones de las casas.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Alta	

Variantes	
1. (MFO/30) <i>Wall-TV</i> : (MFM1/31) «No procede», (MFM2/33) «No procede», (MFM3/32) «No procede».	
2. (MFO/43) <i>Musical wall</i> : (MFM1/42) «Pared musical», (MFM2/43) «Pared musical», (MFM3/44) «Pared musical».	
3. (MFO/62) <i>Phono-colour walls</i> : (MFM1/58) «Paredes de fonocolor», (MFM2/59) «Paredes de fonocolor», (MFM3/61) «Paredes».	
4. (MFO/80) <i>TV wall</i> : (MFM1/74) «Mural de televisión», (MFM2/74) «Mural de televisión», (MFM3/78) «Pared de TV».	
5. (MFO/109) <i>Four-wall televisor</i> : (MFM1/98) «Televisor de cuatro paredes», (MFM2/98) «Televisor de cuatro paredes», (MFM3/101) «Televisor de cuatro paredes».	
6. (MFO/126) <i>Parlour wall</i> : (MFM1/113) «Pared», (MFM2/112) «Pared», (MFM3/116) «Paredes de la sala».	
7. (MFO/132) <i>Parlour walls</i> : (MFM1/118) «Paredes», (MFM2/117) «Paredes», (MFM3/121) «Muros».	
Repeticiones	
1. (MFO/132) <i>Montag stood alone in the winter weather, with the parlour walls the colour of dirty snow</i> .	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
«—Casi nunca veo las paredes del salón ni voy a las carreras ni a los parques de atracciones».	1. Traducción lingüística simple 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
1. En el caso de la primera variante, no existe un equivalente único, sino una reformulación.	
2. No existe coherencia terminológica en la traducción de este término en el MFM1 ni en el MFM2 ni en el MFM3.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	07/03/2018

La entrada RBFNS2, *parlour walls*, corresponde a un concepto diegético que ha sido diseñado mediante un procedimiento neosémico que provoca que este referente disponga de un significado nuevo en este universo ficticio que se aleja del usado comúnmente y que posibilita la ampliación de la densidad del sistema social e incluso político que nos muestra Bradbury.

Este término, cuya relevancia para *Fahrenheit 451* es crucial, no se refiere meramente a los muros de los salones de las casas, sino a las enormes pantallas de televisión que los sustituyen. Al instalar cuatro de ellas, como relata la trama, era posible crear la sensación de que se habitaba una realidad alternativa completa en la que los habitantes solo se relacionaban con las *parlour families*, los sustitutos virtuales de los parientes reales. De esta manera, se lograba un aislamiento total de la población y se posibilitaba la absorción constante de la propaganda diseñada por las instituciones, lo que tendrá un impacto directo sobre los acontecimientos narrados, de ahí su importancia para este MF. De modo excepcional, en este caso coinciden todas las opciones propuestas en los MFM para mostrar a los lectores este elemento conceptual: «televisión mural».

Traslativamente, los profesionales han creado un neologismo para transferir la

información de este término que no existe en el texto original, en el que se ha utilizado la neosemia para aumentar la carga semántica de este referente.

El empleo de una estrategia alternativa a la utilizada por Bradbury para realizar la traducción de *parlour walls* no afecta a la comprensión de la información que el autor pretendía transmitir, por lo que su funcionalidad es alta.

No obstante, se explicitan unos datos que podrían contribuir al crecimiento del suspense y al desarrollo de la trama tal y como la concibió su creador, quien decidió no mostrar directamente toda la información relativa a esta realidad de su MF.

Otra posibilidad para trasladarlo podría consistir en la aplicación de la técnica de la traducción lingüística simple y exponer este concepto como «paredes del salón», lo que mantiene los objetivos iniciales del autor y, al mismo tiempo, no impide su comprensión.

Debido a su importancia, este concepto aparece muchas veces a lo largo de la novela, tanto mediante sinónimos como modificando levemente el referente *parlour walls*, especialmente su número. Lo más llamativo de la traducción de estas variantes y repeticiones es la falta de homogeneidad terminológica dentro de cada MFM. Tomando en consideración que esta entrada recoge la primera mención a este concepto en la novela, sería lógico mantener este equivalente a lo largo de la obra. No obstante, esto no ocurre, puesto que al traducir su variante *parlour wall* (MFO/126) y la repetición *parlour walls* (MFO/132), en el que se opta por traducirlo como «paredes» o «muros», como se muestra en la ficha correspondiente, se pierde la coherencia interna de la visión del mundo de Bradbury por parte de los lectores se vea mermada considerablemente, pues se podrían interpretar estos conceptos como realidades diferentes. El uso de referentes distintos, por tanto, no contribuye al adecuado traslado de este MF.

RBFNS3: Seashell

Clave de la entrada RBFNS3	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema SNNeos
Entrada del MFO <i>Seashell</i>		Pasaje del MFO 28
Contexto en el MFO <i>She was an expert at lip-reading from ten years of apprenticeship at Seashell ear-thimbles.</i>		
Entrada del MFM1 No procede		Pasaje del MFM1 29
Contexto en el MFM1 «Mildred era experta en leer el movimiento de los labios, a consecuencia de diez años de aprendizaje con las pequeñas radios auriculares».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Elisión	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Nula	
Entrada del MFM2 No procede		Pasaje del MFM2 30
Contexto en el MFM2 «Mildred era experta en leer los labios; diez años llevando pequeñas radios auriculares le habían sido de gran ayuda a tal efecto».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Elisión	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Nula	
Entrada del MFM3 No procede		Pasaje del MFM3 30
Contexto en el MFM3 «Mildred, después de llevar durante diez años aquellos dedales en los oídos, era una experta lectora de labios».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Elisión	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Nula	
Definición Empresa o marca comercial de este MF relacionada con los artilugios conocidos como <i>thimble radios</i> .		
Categoría lingüística Sustantivo	Relevancia para el MF Alta	
Variantes 1. (MFO/20) <i>Seashells</i> : (MFM1/23) «Conchas», (MFM2/24) «Conchas», (MFM3/23) «Caracolitos». 2. (MFO/21) <i>Thimble wasps</i> : (MFM1/24) «Radios», (MFM2/25) «Conchas», (MFM3/24) «Avispas diminutas». 3. (MFO/24) <i>Ear-thimble</i> : (MFM1/26) «Radio auricular», (MFM2/28) «Radio auricular», (MFM3/27) «Radio de dedal». 4. (MFO/28) <i>Electronic bees</i> : (MFM1/29) «Abejas electrónicas», (MFM2/30) «Abejas electrónicas», (MFM3/30) «Abejas		

electrónicas».	
5. (MFO/28) <i>Seashell ear-thimbles</i> : (MFM1/29) «Radios auriculares», (MFM2/30) «Radios auriculares», (MFM3/30) «Dedales».	
6. (MFO/57) <i>Audio-Seashell Broadcasting Station</i> : (MFM1/54) «Emisora para radio auricular», (MFM2/55) «Emisora», (MFM3/57) «Estación caracol transmisora».	
7. (MFO/62) <i>Musical insects</i> : (MFM1/58) «Piezas musicales», (MFM2/59) «Insectos musicales», (MFM3/61) «Insecto musical».	
8. (MFO/64) <i>Electric thimble</i> : (MFM1/59) «Auricular», (MFM2/60) «Auricular», (MFM3/63) «Dedal eléctrico».	
9. (MFO/117) <i>Seashell radio</i> : (MFM1/106) «Radio auricular», (MFM2/105) «Radio auricular», (MFM3/108) «Radio caracol».	
10. (MFO/168) <i>Audio-capsule</i> : (MFM1/148) «Cápsula auditiva», (MFM2/146) «Cápsula auditiva», (MFM3/151) «Cápsula».	
11. (MFO/175) <i>Ear-phone</i> : (MFM1/154) «Cápsula auricular», (MFM2/151) «Cápsula auricular», (MFM3/157) «Cápsulas».	
Repeticiones	
1. (MFO/20) <i>And in her ears the little Seashells, the thimble radios [...]</i> .	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
«Leía los labios como una experta tras diez años como aprendiz en audiodedales Seashell».	1. Traducción lingüística simple 2. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones	
1. <i>Seashell</i> podría referirse a una marca comercial ficticia o a una empresa debido al uso de la mayúscula y de la preposición <i>at</i> , por lo que sería necesario traducirlo de manera alternativa para mantener este matiz en el texto meta.	
2. No existe coherencia terminológica en el MFM3.	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	13/08/2017

La entrada RBFNS3 muestra otro ejemplo de la compleja estructura del sistema social descrito por Bradbury en esta novela: *Seashell*. Gracias a la información contextual, las características gramaticales mediante las que se ha plasmado y de la sintaxis utilizada en el pasaje en el que se recoge esta denominación, es posible interpretar este elemento diegético como una empresa o como una marca comercial ficticia que produce los dispositivos de escucha de contenido lúdico presentes en esta novela, las *thimble radios* analizadas anteriormente.

Se trata, asimismo, de un elemento significativo para el entender adecuadamente la novela en su conjunto, ya que, debido a su uso recurrente por parte de Bradbury y su carácter empresarial y económico, la traducción inadecuada de este concepto diegético puede causar que los lectores perciban más superficialmente este MF.

Además, su relevancia para este universo también es esencial desde el punto de vista del sistema político e institucional. La base de la vida cotidiana en *Fahrenheit 451* es el entretenimiento constante, en el hogar a través de los *parlour walls* y cuando se está fuera del

espacio del salón a través de las *thimble radios*, lo que permite un control absoluto sobre el pensamiento de la ciudadanía. Se trata de una etiqueta que aparece en determinados pasajes de la novela, bien acompañando a los diversos términos que aluden a la tecnología de escucha de las *thimble radios* o bien por separado.

En el pasaje recogido en esta entrada, las estrategias aplicadas al trasvase de este componente coinciden en el caso de todas las obras meta estudiadas. Se ha elidido la denominación *Seashell* en los tres MFM, manteniendo únicamente el concepto al que van unidos, *ear-thimbles*, trasladado como «radios auriculares» en el MFM1 y el MFM2 y como «dedales» en el MFM3. La funcionalidad de los fragmentos meta analizados, por tanto, es nula.

Es interesante observar la tipografía de este término para proceder a su traducción, pues podría ofrecer datos que no han sido identificados en los textos de llegada estudiados, importantes para la cimentación del sistema social y empresarial de *Fahrenheit 451*. Como muestran, asimismo, las variantes recogidas, esta voz aparece siempre en mayúscula en el escrito original (tanto cuando se usa individualmente como acompañando a otro término). Esto podría significar que Bradbury quería dotarla de un halo de oficialidad en la novela y que concibiera este invento como una marca comercial en el mundo imaginario de su creación.

Además, el hecho de que en el contexto recogido anteriormente se emplee la proposición *at* implica que podría relacionarse este vocablo con un ámbito empresarial. Las tres veces que se encuentra este vocablo en la novela (*Seashells*, *Audio-Seashell Broadcasting Station* y *Seashell radio*) se han transferido al español sin atender a su tipografía, bien mediante el uso de equivalentes lingüísticos para trasladar su significado, o bien mediante la elisión.

En lo concerniente a *Seashells*, en el MFM1 y el MFM2 la opción «conchas» emana de una traducción literal que priva al lector de la posibilidad de percibir su naturaleza como nombre propio de marca. En el MFM3/23, el traductor quiso realizar una asociación entre los objetos a los que hace referencia metafóricamente el sustantivo inglés *seashell* y el sustantivo español «caracolito». Sin embargo, esta opción modifica el significado original de la voz en cuestión.

En las siguientes referencias, *Audio-Seashell Broadcasting Station* y *Seashell radio*, este concepto aparece como una especificación de su naturaleza o de la marca comercial de los aparatos. En el MFM1 y el MFM2 se ha elidido por completo y se observa que solo en el

MFM3 se ha mantenido esta referencia en ambos casos.

Como consecuencia de estos factores, resultaría posible plantear una alternativa a los equivalentes utilizados anteriormente por estos traductores: para mantener su carácter de marca comercial y empresarial, sería posible emplear la opción «en audiodedales Seashell», en la que se utiliza la preposición «en» como equivalente de *at*.

De este modo, se establece una conexión con dispositivos y marcas comerciales reales y actuales que el lector encontrará habitual (como la tecnología y empresa llamada Bluetooth). Esta forma de referencia a la marca o empresa aporta un elevado nivel de exotismo que favorece la sugestividad del texto meta.

RBFNS4: Proboscis

Clave de la entrada RBFNS4	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema SNNeos
Entrada del MFO <i>Proboscis</i>		Pasaje del MFO 36
Contexto en el MFO <i>[...] a four-inch hollow steel needle plunged down from the proboscis of the Hound [...].</i>		
Entrada del MFM1 «Morro».		Pasaje del MFM1 36
Contexto en el MFM1 «[...] una aguja hueca de diez centímetros surgía del morro del Sabueso [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM1 Generalización	Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Media	
Entrada del MFM2 «Morro»		Pasaje del MFM2 37
Contexto en el MFM2 «[...] una aguja hueca de diez centímetros surgía del morro del Sabueso [...]».		
Estrategia traslativa en el MFM2 Generalización	Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Media	
Entrada del MFM3 «Frente»		Pasaje del MFM3 37
Contexto en el MFM3 «[...] y de la frente del Sabueso había salido una aguja hueca de diez centímetros de largo».		
Estrategia traslativa en el MFM3 Generalización	Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Baja	
Definición 1. <i>A trunk-like process, as the suctorial mouth-parts of some insects.</i> Fuente: Wordsworth Editions (1993). <i>Concise English Dictionary</i> . Hertfordshire, Reino Unido: Wordsworth Editions. 2. «La trompa de un elefante: una elongación muscular y muy flexible de la nariz [...]». Fuente: Editorial Complutense (1998). <i>Diccionario de biología</i> . Madrid, España: Editorial Complutense. 3. Nuevo significado que en este MF designa la parte de la máquina denominada <i>Mechanical Hound</i> que se asemeja a una boca y la que emerge una aguja hipodérmica.		
Categoría lingüística Sustantivo	Relevancia para el MF Baja	
Variantes		

No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas «[...] una aguja hueca de diez centímetros apareció de la probóscide del Sabueso [...]».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas Traducción lingüística simple
Anotaciones 1. Las opciones propuestas disminuyen el carácter científico-técnico del término empleado originalmente por el autor. 2. Las opciones propuestas disminuyen las referencias a la apariencia insectoide de esta máquina.	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 10/03/2018

La entrada RBFNS4 comprende de nuevo un elemento extradiagético que ha sido manipulado por el autor de este MF para adecuarlo a sus objetivos narrativos y para ensanchar los límites del campo de la ciencia y la tecnología de su universo a través de un léxico complejo y especializado. Se trata de *proboscis*, una parte de la cabeza de algunos animales e insectos, unida a su boca y que se asemeja a una trompa mediante la que se alimentan.

Junto con el nombre que le aplica Bradbury a la máquina que dispone de este elemento (*Mechanical Hound*), el uso de este concepto aumenta la apariencia híbrida de esta realidad, que incorpora componentes de mamíferos y de insectos, otorgándole un aura temible en la mente de los lectores. En lo referente a su traducción, en el MFM1 y el MFM2 es posible encontrar el mismo equivalente. La opción «morro» de Crespo hace que los receptores interpreten esta máquina ficticia como algo parecido a un mamífero, aunque de acuerdo con las descripciones que realiza el autor se parece más a un insecto al poseer patas como las de una araña. Esta decisión disminuye el grado de especialización del relato de Bradbury y determina conceptualmente la naturaleza de este dispositivo, aunque aún se puede detectar eficazmente la zona de la que emerge la aguja hipodérmica que utiliza este artilugio para eliminar a sus objetivos, por lo que su funcionalidad en este MF es media.

En el MFM3, Abelenda utiliza la propuesta «frente». Esta no resulta eficiente porque modifica en gran medida la concepción del autor acerca de la estructura de esta máquina y cambia la apariencia biológica de esta realidad diegética, así que su funcionalidad es baja.

Para trasladar este elemento puede utilizarse una opción como «probóscide» (Editorial Complutense, 1998, p. 522), equivalente utilizado en español para esta parte de algunos insectos y animales, que mantiene el carácter especializado del término originario.

RBFNS5: Olfactory system

Clave de la entrada RBFNS5	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema SNNeos	
Entrada del MFO <i>Olfactory system</i>			Pasaje del MFO 36
Contexto en el MFO <i>[...] the men slid down the brass poles, and set the ticking combinations of the olfactory system of the Hound and let loose rats in the firehouse area-way [...].</i>			
Entrada del MFM1 «[...] los hombres se dejaban resbalar por las barras de latón y ponían en marcha las combinaciones del sistema olfativo del Sabueso, y soltaban ratas en el área del cuartel de bomberos [...]».			Pasaje del MFM1 36
Contexto en el MFM1 «Sistema olfativo».			
Estrategia traslativa en el MFM1 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta	
Entrada del MFM2 «Sistema olfativo»			Pasaje del MFM2 37
Contexto en el MFM2 «[...] los hombres se dejaban resbalar por las barras de latón y ponían en marcha las combinaciones del sistema olfativo del Sabueso y soltaban ratas en el área del cuartel de bomberos [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM2 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta	
Entrada del MFM3 «Sistema olfativo»			Pasaje del MFM3 37
Contexto en el MFM3 «[...] los hombres bajaban por las barras, y fijaban las combinaciones del sistema olfativo del Sabueso, y soltaban unas ratas en el patio del cuartel [...]».			
Estrategia traslativa en el MFM3 Traducción lingüística simple		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Alta	
Definición Nuevo significado de este término que alude a un dispositivo tecnológico que permite a la máquina conocida en este MF como <i>Mechanical Hound</i> rastrear a sus objetivos.			
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Alta	
Variantes			

No procede	
Repeticiones	
No procede	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/03/2018

La entrada RBFNS5 corresponde a un componente procedente del mundo exterior a la novela que se ha incorporado a la trama añadiendo un significado especial e intransferible a su naturaleza.

Se trata de *olfactory system*, un componente de la máquina ficticia denominada *Mechanical Hound*, un aspecto de esta narración que tiene una gran importancia para los acontecimientos que afectan al protagonista, lo que explica que la relevancia de esta entrada sea alta para vislumbrar la extensión de la esfera científica y tecnológica de esta novela.

En la realidad extradiegética, este término alude a los órganos que un gran número de seres vivos utilizan para percibir los estímulos olfativos del entorno, por lo que este término procede del campo de la biología.

Sin embargo, en *Fahrenheit 451*, al tratarse de un mecanismo electrónico que emplea la máquina cazadora para perseguir los objetivos que sus operarios le indican, será necesario interpretar correctamente este concepto, tanto desde la perspectiva de la traducción como de la lectura.

Los tres MFM coinciden en los referentes traducidos que proponen: «sistema olfativo», referente importado directamente del campo de la biología. Teniendo en cuenta que Bradbury no realiza ninguna modificación de este elemento para amoldarlo a su nuevo carácter tecnológico como parte de un dispositivo mecánico y que la interpretación de su significado alternativo deriva totalmente del contexto, el empleo de una traducción lingüística simple es completamente eficaz, por lo que esta versión meta del término es altamente funcional.

RBFNS6: Big Flue

Clave de la entrada RBFNS6	Categoría del problema LSN	Categoría secundaria del problema SNNeos
Entrada del MFO <i>Big Flue</i>		Pasaje del MFO 78
Contexto en el MFO <i>Five minutes after a person is dead he's on his way to the Big Flue, the Incinerators serviced by helicopters all over the country.</i>		
Entrada del MFM1 «Gran Chimenea»		Pasaje del MFM1 72
Contexto en el MFM1 «Cinco minutos después de la muerte de un persona, está en camino hacia la Gran Chimenea, los incineradores son abastecidos por helicópteros en todo el país».		
Estrategia traslativa en el MFM1 1. Traducción lingüística simple 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM1 Alta
Entrada del MFM2 «Gran Chimenea»		Pasaje del MFM2 73
Contexto en el MFM2 «Cinco minutos después de la muerte de un persona, esta se halla en camino hacia la Gran Chimenea; los incineradores son abastecidos por helicópteros en todo el país».		
Estrategia traslativa en el MFM2 1. Traducción lingüística simple 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM2 Alta
Entrada del MFM3 «Gran Caldera»		Pasaje del MFM3 76
Contexto en el MFM3 «A los cinco minutos de morir, el hombre ya está en camino de la Gran Caldera: incineradores abastecidos por helicópteros y distribuidos por todo el país».		
Estrategia traslativa en el MFM3 1. Modulación 2. Diseño de un concepto diegético		Funcionalidad del equivalente en el MFM3 Baja
Definición Horno crematorio dedicado a la incineración masiva de personas fallecidas.		
Categoría lingüística Sintagma nominal		Relevancia para el MF Media

Variantes	
1. (MFO/78) <i>Incinerators</i> : (MFM1/72) «Incineradores», (MFM2/73) «Incineradores», (MFM3/76) «Incineradores».	
Repeticiones	
No procede.	
Propuestas alternativas	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas
No procede	No procede
Anotaciones	
No procede	
Autor de la ficha	Fecha de la ficha
RPS	14/08/2017

La entrada RBFNS6 pertenece a la esfera conceptual de la novela y amplía la percepción de la esfera social de este MF (especialmente en todo aquello relacionado con la muerte y el tratamiento de los cuerpos de los fallecidos) y posee una relevancia media para la construcción de la visión de los lectores.

Se trata del componente neosémico *Big Flue*, cuya importancia para la novela es identificable por el empleo de la mayúscula. Al sustantivo general *Flue* se le atribuye una función específica en este MF, lo que le imprime una importancia especial e intransferible fuera de *Fahrenheit 451*.

De acuerdo con los datos procedentes de la novela (expresados de manera metafórica a través de este referente), se trataría de un horno crematorio de grandes dimensiones, mantenido por las instituciones gubernamentales al que se traslada inmediatamente a las personas tras su fallecimiento para su incineración.

Las opciones utilizadas en las versiones traducidas coinciden en gran medida, aunque las estrategias difieren: en el MFM1 y el MFM2 aparece la opción «Gran Chimenea». Su funcionalidad es alta, dado que mantiene la mayúscula para mostrar gráficamente su carácter notorio en este MF y se ha trasladado el sustantivo *Flue* (que significa en español «conducto», «chimenea», o «salida de humos»), como «Chimenea». Esta opción es adecuada conceptualmente, ya que permite a los receptores comprender la naturaleza de este concepto.

En el MFM3 se ha procedido de manera similar: Abelenda ha modulado el significado de *Big Flue* como «Gran Caldera», cambiando el matiz semántico del equivalente y conservando la mayúscula para destacar este concepto. Su funcionalidad también es media al permitir vislumbrar mentalmente esta realidad, aunque no de la forma que Bradbury la concibió.

Estas decisiones probablemente se debieron a la voluntad de facilitar la comprensión a los lectores y que pudieran percibir sencillamente este concepto, pero en este caso, teniendo en cuenta que el propio contexto especifica que *Big Flue* representa unos *Incinerators*, no resultaría necesario.

RBFS7: Outs

Clave de la entrada	Categoría del problema	Categoría secundaria del problema	
RBFNS7	LSN	SNNeos	
Entrada del MFO		Pasaje del MFO	
Outs		126	
Contexto en el MFO			
‘What possessed the “Outs” to run him?’			
Entrada del MFM1		Pasaje del MFM1	
«“Outs”»		113	
Contexto en el MFM1			
«—¿Qué idea tuvieron los “Outs” presentarlo?».			
Estrategia traslativa en el MFM1	Funcionalidad del equivalente en el MFM1		
1. Préstamo	Nula		
2. Diseño de un concepto diegético			
Entrada del MFM2		Pasaje del MFM2	
«“Outs”»		112	
Contexto en el MFM2			
«—¿Cómo se les ocurrió a los “Outs” presentarlo?».			
Estrategia traslativa en el MFM2	Funcionalidad del equivalente en el MFM2		
1. Préstamo	Nula		
2. Diseño de un concepto diegético			
Entrada del MFM3		Pasaje del MFM3	
«Oposición»		116	
Contexto en el MFM3			
«—¿Cómo la oposición apoyó a aquel hombre?».			
Estrategia traslativa en el MFM3	Funcionalidad del equivalente en el MFM3		
Generalización	Baja		
Definición			
Partido político ficticio.			
Categoría lingüística	Relevancia para el MF		
Sustantivo	Media		
Variantes			
No procede			
Repeticiones			
No procede			

Propuestas alternativas 1. «¿En qué estaban pensando los Apartados cuando le presentaron?». 2. «¿En qué estaban pensando los Marginales cuando le presentaron?». 3. «¿En qué estaban pensando los Segregados cuando le presentaron?». 4. «¿En qué estaban pensando los Segundones cuando le presentaron?».	Estrategias traslativas de las propuestas alternativas 1. Diseño de un concepto diegético
Anotaciones No procede	
Autor de la ficha RPS	Fecha de la ficha 14/08/2017

La entrada RBFNS7 representa la denominación oficial de uno de los partidos políticos existentes en la realidad alternativa de *Fahrenheit 451*, lo que enriquece la perspectiva del sistema social imperante en el universo de esta novela, concretamente en su vertiente política e institucional.

El autor ha escogido este significante intencionadamente para denotar el carácter indeseable a los votantes potenciales y ha empleado la neosemia para otorgarle un nuevo sentido en *Fahrenheit 451*, pues ahora este vocablo designa a una facción política ficticia.

Su escaso impacto en la trama no impide el hecho de que sea un elemento conceptual importante para conocer la dinámica electoral de este MF y cómo se manipula a la ciudadanía para que escoja unos candidatos específicos, por lo que su relevancia conceptual es media.

Tanto en el MFM1 como en el MFM2 se ha mantenido inalterado este término, de una relevancia crucial para entender este pasaje y para detectar la profundidad conceptual de la obra de Bradbury. Por tanto, utilizar un préstamo para mostrar este término a los lectores no resulta eficaz y su funcionalidad es nula.

En el caso del MFM3, se ha llevado a cabo una adaptación funcional («Oposición»), pero la generalización de su significado causa que este equivalente no porte la totalidad de la carga semántica e incluso satírica originaria, por lo que su funcionalidad es baja para evocar esta realidad en el MFM.

La traducción de esta entrada entraña dificultades creativas, pues debe mantenerse el contenido conceptual y a la vez crearse un equivalente adecuado que permita que los

receptores detecten su carácter burlesco original. Podrían usarse opciones como los «Apartados», «Marginales», «Segregados» o «Segundones» para ello, que transmiten el tono negativo de este término y al mismo tiempo podrían usarse como título de un partido político en este MF.

7.3. Resultados del estudio de caso sobre el mundo ficticio construido en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury

En esta sección se presentan los datos resultantes del análisis del texto origen (fase de pre-traducción) con respecto a los elementos conceptuales, expresivos y argumentales que conforman el MF de *Fahrenheit 451*. Como ya se ha indicado, la aplicación del instrumento creado (fichas de análisis traductológico de MF) tenía dos objetivos: analizar, por un lado, la capacidad de descripción de la ficha como instrumento en un corpus adecuado que cumpliera los requisitos de un MF; y, por otro lado, tener un conocimiento mayor de la obra seleccionada y sus traducciones, desde la perspectiva de los MF. En la fase de extracción de resultados de esta investigación, es esencial, por tanto, analizar también la adecuación que muestran las estrategias de traducción elegidas para trasladar cada uno de estos problemas entre la lengua inglesa y española (análisis traductológico) con respecto al impacto funcional y de recepción de este MF en concreto.

La elección de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury facilita poder disponer de un ecosistema de estudio de un MF de gran riqueza conceptual y creativa. Constituye un ejemplo de macroestructura narrativa formada mediante procedimientos relacionados con la construcción de mundos que ofrecía una solidez y una densidad conceptual, expresiva y narrativa destacada. Por ello, se consideró que un corpus de estas características haría posible extraer datos valiosos en lo referente al estudio de la traducción de elementos conceptuales y su influjo sobre la concepción de los MF en los nuevos entornos socioculturales.

La presentación de los resultados sigue la estructura que muestra el análisis de los problemas de traducción elegidos, realizado mediante la ficha traductológica ya descrita: se divide en secciones correspondientes al ámbito temático del que procede cada componente.

En cada uno de los segmentos de esta sección se exponen las conclusiones extraídas tras la observación del trabajo de cada traductor, esto es, Alfredo Crespo y Francisco Abelenda, así como de las tres versiones traducidas analizadas entre la lengua inglesa y la española. Cabe recordar que, entre todas las categorías descritas en la categorización de problemas, no todas tienen representación en la obra elegida, ya que no se ha encontrado

ninguna obra que recoja tal variedad de recursos. *Fahrenheit 451* representa una de las obras con mayor número de recursos diferentes utilizados con una maestría narrativa y una gran coherencia creativa. Los resultados se alinean en torno a las categorías que sí tienen una clara incidencia en *Fahrenheit 451*, a saber:

1. «Figuras retóricas» (Categoría 1, correspondiente al código FigRet).
2. «Elementos conceptuales diegéticos» y «Elementos conceptuales extradiegéticos» (Categoría 6, códigos ECD y ECX).
3. «Elementos léxicos novedosos por neología» y «Elementos semánticos novedosos por neosemia» (Categoría 7, subcategorías 7.1., código NNNeol; y 7.2., código SNNeos).

Posteriormente, se extrapolan conclusiones acerca de cómo estos procedimientos pueden aplicarse transversalmente a la percepción de la transferencia de MF entre contextos culturales de manera global.

7.3.1. Traducción de figuras retóricas

Bradbury hace uso de una variedad rica de figuras retóricas para expresar diversas clases de contenido. Predominantemente, se relacionan con la intensificación de la potencia expresiva de determinados componentes de su universo personal o de componentes de su discurso e información narrativa.

Asimismo, aplicó en su composición determinadas estrategias retóricas para mostrar de manera alternativa algunos elementos conceptuales, expresivos o argumentales utilizados con anterioridad en la obra o que prefirió que mostraran una naturaleza sugestiva más intensa en pasajes en particular.

Los ejemplos más significativos utilizados para el análisis de este MF son: *electronic ocean of sound, music and talk, suction snake, parlour families, glove-hole, beetle* y *Denham's Dandy Dental Detergent*.

Los mecanismos expresivos que utilizó mayoritariamente y que se estudiaron en este trabajo son la metáfora (perceptible en los casos de los siguientes ejemplos: *electronic ocean*

of sound, music and talk; suction snake; parlour families y Big Flue) y la aliteración, visible en el caso de *Denham's Dandy Dental Detergent*.

En las manifestaciones meta del MF mostrado originariamente en *Fahrenheit 451* es posible ver que, por regla general, se han detectado las pretensiones especiales de Bradbury respecto de la redacción de estos componentes de la narración que se querían destacar expresivamente. Las estrategias han oscilado entre la comprensión del significado implícito de estos elementos, la modificación y la modulación de ciertos matices de los referentes; junto con la omisión de ejemplos de elementos léxico-semánticos a los que se aplicó procedimientos expresivos y creativos. No siempre han sido estrategias adecuadas, llegando a detectarse algunos errores de traducción, incluidos falsos sentidos.

A través de la observación de esta sección, se comprende el potencial que disponen los procesos expresivos para diversificar los referentes a disposición de los autores para referirse a las mismas realidades ya mencionadas con anterioridad. Este factor puede contribuir al aumento del interés de los receptores y de su voluntad de explorar un universo especulativo en particular.

De manera adicional, esta obra muestra múltiples capas de información tanto referencial como pragmática. Por ello, la traducción funcional y adecuada de los componentes que han sido sometidos a mecanismos expresivos o retóricos debería realizarse con mucho cuidado para mantener sus objetivos y atribuciones en la mente de los destinatarios en el nuevo contexto sociocultural.

7.3.2. Traducción de elementos conceptuales diegéticos

Como se ha explicado en secciones anteriores, los elementos conceptuales son la base de las proposiciones que conforman partes del contexto hipotético que diseñan los autores o que componen un MF en su totalidad. Dentro de ellos, los elementos conceptuales diegéticos representan la fracción de material teórico que pertenece a la dimensión de la propia obra y el entorno especulativo que se crea en ella.

Bradbury en su composición hace un intenso uso de estos formantes para sustentar su MF. Estos están relacionados sobre todo con los ejes argumentales de *Fahrenheit 451* y que, formalmente, corresponden frecuentemente a la aplicación de procedimientos como la neología y la neosemia.

Los elementos conceptuales diegéticos que más se relacionan con los aspectos de la sociedad y del universo personal que construye Bradbury son los siguientes, como se ha visto en el análisis anterior: *fireman theory*, *Atomic Engineering School*, *Books-burners*, *transcription history*, *Window Smasher*, *Firemen of America*, *White Clown*, *robot tellers*, *Hotel Lux*, *Just-Before-Dawn* y *The Fingers in the Glove; the Proper Relationship between the Individual and Society*.

Respecto a su traducción, Crespo y Abelenda han prestado especial atención a estos componentes del discurso que conforma este MF y han dedicado esfuerzos de traducción adicionales para diseñar equivalentes que pueden coincidir con los estándares creativos y argumentales que muestra la composición original. En lo concerniente a las estrategias aplicadas y la funcionalidad de estos nuevos formantes en la obra meta, su traslación se ha llevado a término de forma acertada en la mayoría de los casos.

Algunos de componentes se han modulado o se han adaptado a las convenciones de la lengua meta y en ocasiones se han modificado sus características o se han explicitado datos que podían ser inferidos por los receptores y que fueron concebidos por Bradbury para desempeñar una función pragmática. También, en casos aislados, se ha disminuido su potencial evocativo en el nuevo contexto sociocultural al elegir una estrategia menos funcional.

Son reseñables los casos en los que el elemento conceptual traducido sufre pequeñas alteraciones con respecto a su configuración originaria. Estas, sin embargo, no afectan a su detección global por el público de llegada, al ser detalles de la narración y no elementos centrales. No obstante, una acumulación de errores de matiz de este tipo sí podría terminar teniendo un efecto funcional general en la traducción y su calidad. En todo caso, ambos traductores han sabido identificar la naturaleza especial de estos problemas en la narración y han puesto en marcha procedimientos complementarios para proponer una traducción que facilitara la inmersión en la historia.

Como se ha visto en las secciones teóricas de este trabajo y en el análisis traductológico de los elementos conceptuales, expresivos y argumentales presentes en *Fahrenheit 451*, la relevancia de estos formantes de los cosmos especulativos es fundamental.

En su traducción apropiada y funcional reside el factor de posibilitar a los destinatarios de las obras la percepción y la comprensión completas de las facetas innovadoras de los MF en la nueva lengua, que tienen como misión principal el alejamiento del contexto que ocupan

emisores y destinatarios. Se trata, al procesar esta clase de datos, de transferir los matices del nuevo MF que causan que los destinatarios se interesen por descubrir las novedades que pueden enseñar con respecto a su propio entorno. Son matices que complementan y sustentan factores funcionales como la suspensión voluntaria de la incredulidad (Coleridge, 1817; Tolkien, 1947/1978) y la capacidad de evocación de la historia.

La problemática de su traducción emana, en muchas ocasiones, de las dificultades que existen para comprender estos conceptos, ya que las posibilidades de documentación son comúnmente escasas, por haber surgido de la propia imaginación del autor en muchos casos.

Esto se debe al hecho de que la práctica totalidad de la información sobre una realidad nueva creada para un MF específico reside en el interior de la propia macroestructura y de la obra que lo contienen de manera exclusiva. Al no poder trabajar directamente con el autor, toda la información necesaria para la traducción puede estar implícita en la propia obra o el conocimiento del contexto del autor y su época.

Por tanto, cuando se trabaja con elementos conceptuales diegéticos en una traducción es importante tener en cuenta estos aspectos y cuidar su formulación en la nueva lengua debido a su importancia crucial para que una composición basada en la construcción de mundos pueda cumplir sus objetivos sugestivos y evocativos.

7.3.3. Traducción de elementos conceptuales extradiegéticos

De forma análoga a lo que ocurre con los elementos conceptuales diegéticos (aquellos componentes que pertenecen a las esferas internas de la narración), los elementos extradiegéticos tienen una relevancia fundamental para la estructuración de las macroestructuras estudiadas en este trabajo. Son los elementos que establecen una necesaria conexión entre lo que conocemos y lo que tendremos que imaginar, guiados por la propuesta narrativa del autor.

Como los diegéticos, pueden pertenecer a cualquier campo temático o del saber y de cualquier disciplina, por lo que la complejidad de su traslado entre lenguas y culturas puede ser notable y requerir a aplicación de diferentes técnicas de documentación y múltiples estrategias de traducción.

Los ejemplos de contenido extradiegético, como ya se ha referido, son los siguientes: *igniter*, *multi-faceted eyes*, *chemical complex*, *theremin*, *alkaline* y *steam-shovel*.

En el caso de *Fahrenheit 451*, estos conocimientos pertenecientes a la dimensión exterior a la novela proceden generalmente de campos científicos y técnicos, lo que concuerda con el encuadre de la obra en la narrativa de ciencia ficción. Se trata de esferas como la biología, la química o la tecnología, entre otras.

Sin embargo, también aparecen conceptos que provienen de otros ámbitos, como la música, como sucede en el caso del problema de traducción *theremin*.

En las obras traducidas estudiadas, se ve que Crespo y Abelenda han utilizado mecanismos diferentes para abordar esta cuestión tan especializada. Por lo general, se observa que ambos traductores han detectado la mayoría del contenido extradiegético que poseía la novela, que han identificado los campos temáticos de los que procedían estos referentes y que han llevado a cabo unos procedimientos de documentación eficientes en un grado elevado, con limitadas excepciones.

Es posible encontrar casos en los que el carácter técnico de algunos componentes del MF ha disminuido en la versión traducida debido al empleo de generalizaciones o de una interpretación distorsionada de la naturaleza de algunos elementos conceptuales. Sin embargo, en términos generales, la transferencia de contenido científico-técnico y de otras clases incorporado desde el contexto de autores y receptores se ha realizado de un modo suficientemente funcional.

Tras el análisis de *Fahrenheit 451*, se ve que la información perteneciente a la dimensión externa a la narración que contiene una obra puede ser muy importante para construir parcelas diferentes dentro de un MF, de modo que no se basen íntegramente o en un porcentaje demasiado elevado en datos creados *ad hoc* por el autor de una composición. Como explica Snyder (2010), uno de los principales problemas la hora de crear un contexto narrativo ficticio es el exceso de elementos irreales sin conexiones suficientes con lo que ya conocemos. Esta información temática real aporta variedad y riqueza a los contextos especulativos y puede contribuir a que la dimensión hipotética que muestran sea aún más sólida, compleja e interesante. Las estrategias de traducción típicas en este caso pasan por la consulta de fuentes bilingües estandarizadas en procesos de traducción profesionales (diccionarios, *corpora* bilingües, herramientas basadas en equivalencias o textos traducidos alineados, etc.). Por lo tanto, la traducción eficiente y funcional de estos componentes es una de las claves de calidad indispensables en estos contextos.

7.3.4. Traducción de elementos léxicos novedosos por neología

La traducción de la terminología diegética de creación personal utilizada por Bradbury en *Fahrenheit 451* es uno de los puntos más interesantes y relevantes sobre los que versa este estudio. Su importancia radica en que este sustrato argumental y conceptual causa gran parte del efecto de alteridad y distanciamiento con la realidad conocida externamente por autores y destinatarios.

Por ello, la transferencia funcional de estos componentes de la narración es vital para que el MF contenido en esta obra pueda cumplir sus funciones evocativas en el nuevo contexto al que está destinado. También subyace a la transmisión de una calidad creativa y estética de la obra, por lo que un tratamiento poco consciente o cuidado por parte del traductor puede resultar en un producto creativo y funcionalmente más pobre.

Por «terminología diegética» se entiende aquella que permitió al autor establecer unas bases léxico-semánticas personales y originales dentro de su universo ficticio y que representa lingüísticamente los elementos conceptuales innovadores que expone su cosmos personal (un factor relacionado con los *nova* y los *points of difference* ya descritos anteriormente y con los procedimientos de lexicogénesis creativa).

Por consiguiente, estos formantes requieren un proceso de traducción especializado (debido, preeminentemente, a que estos formantes derivan de procesos de neología y neosemia, que muestran unas exigencias destacadas). No todo consiste en inventar una nueva referencia de la nada, sino que con frecuencia el significante creado contiene morfemas con carga semántica que habrá que reflejar en la cultura meta. Siendo un procedimiento altamente creativo, no puede resultar en una solución de traducción complement libre.

En *Fahrenheit 451*, se localizaron los siguientes ejemplos relevantes: *air-propelled train*, *jet cars*, *thimble radios*, *time-voice*, *firethrowers*, *ticking combinatios*, *Mechanical Hound*, *joke-boxes*, *subway-jets*, *film-teacher* y *fireproof plastic sheath*.

Los procesos aplicados a la traducción de estos componentes en los *corpora* traducidos analizados varían desde la descripción de la naturaleza y la falta de diseño de un neologismo específico en la nueva lengua, la amplificación, la compensación o la particularización de detalles de los elementos conceptuales a los que aluden estos términos, la

falta de detección de un neologismo en la lengua original o la explicitación de sus características en la lengua de destino.

Asimismo, en algunas ocasiones también se ha elevado acertadamente del carácter científico-técnico de ejemplos concretos y, sobre todo, la concepción de neologismos en la lengua española para estos formantes del MF que aparece en el interior de *Fahrenheit 451*.

Tras el estudio de los ejemplos pertenecientes a esta categoría de problema de traducción relacionado con estos MF, se ha llegado a la conclusión de que en este aspecto delimitado de los problemas de traducción que puede suscitar un MF es posible detectar una falta de homogeneidad terminológica en el caso de elementos conceptuales concretos.

Esto indica que la construcción conceptual y terminológica, y su relación con la construcción argumental de este MF no fue una prioridad clara para ninguno de los traductores durante el proceso de traducción de *Fahrenheit 451* a la lengua española.

La ausencia de uniformidad terminológica perjudica la unidad del MF en este segmento específico de su estructura y puede propagarse hasta la totalidad de la macroestructura narrativa. Van Leuwen-Zwart (1989) ya indicó que los *translation shifts* a escala microestructural pueden tener ramificaciones notables en la configuración total de una narración. En este contexto específico, la traducción heterogénea de un mismo elemento conceptual manifestado a través de un componente terminológico causa que no pueda identificarse la misma realidad durante toda la novela como el mismo elemento de la narración, algo que difiere de la voluntad de Bradbury al emplear el mismo concepto en momentos diferentes de la composición.

Otra posible explicación para esta circunstancia puede deberse a cuestiones temporales, concretamente la fecha de publicación de las obras. La primera traducción de *Fahrenheit 451* de Crespo fue publicada en 1967 y la de Abelenda en 1981. Se trataba de una época «preinformática» en la que no se disponía de herramientas de traducción asistida; tampoco siquiera de procesadores de texto que facilitasen la comprobación de la terminología con una simple función de búsqueda textual. Estos recursos tecnológicos (especialmente los vinculados a la traducción asistida y a la búsqueda de repeticiones) podrían haber sido útiles para detectar posibles redundancias y repeticiones de determinados componentes terminológicos en la novela meta. Este tipo de problemas es menos comprensible en el caso de reediciones que podrían haber sido revisadas o cuando se trata de traducciones recientes.

Probablemente, los textos meta que se incluyen en las reediciones posteriores contienen la misma traducción sin las modificaciones y revisiones necesarias, por lo que las circunstancias iniciales de desempeño de la traducción se han mantenido en el tiempo, a pesar de los adelantos tecnológicos que habrían prevenido estos errores muy fácilmente.

A este respecto, resulta pertinente comentar el siguiente dato: la edición revisada de Crespo utilizada para este estudio (publicada por la editorial Debolsillo en 2012) sí suple algunas de las principales dificultades de tipo terminológico propias del MF que se estaba traduciendo. Por tanto, tomando en consideración la fecha en la que fue publicada la edición utilizada, es posible concluir que para llevar a cabo esta versión en concreto, sí se ha debido hacer una comprobación adecuada y consciente de este tipo de problema con herramientas de tipo informático que permiten detectar las repeticiones y las variantes de unos elementos conceptuales determinados de una manera más clara. Así, se ha conseguido aumentar la homogeneidad terminológica en la lengua de llegada.

7.3.5. Traducción de elementos semánticos novedosos por neosemia

Los neosemas constituyen otro de los procedimientos fundamentales para despertar una percepción de alteridad creíble con respecto a la realidad conocida a un nivel semántico, al igual que la neología o realiza en el ámbito léxico. La neología, como se ha expresado con anterioridad, consiste en la creación de vocablos nuevos en una lengua (Real Academia Española, 2018, en línea); mientras que la neosemia consiste en aportar nuevos significados a palabras preexistentes (Munat, 2015).

Bradbury emplea esta técnica sobre aspectos cotidianos o comunes del mundo que habitan emisores y lectores. Les otorga un sentido especial, a menudo negativo, en su universo personal, relacionado con la idiosincrasia de la realidad mostrada en *Fahrenheit 451*, especialmente relacionada con la censura y la represión en muchos casos.

El contenido neosémico a menudo es más complejo de detectar que el neológico, pues los neologismos representan componentes léxicos materiales que destacan por su estructura o por el uso que se hace de ellos en contextos específicos. Por el contrario, la detección de neosemas requiere un conocimiento profundo de la obra sobre la que se practica la inmersión o (tomando en consideración los propósitos de este estudio) el análisis o la práctica de su transferencia entre lenguas y culturas.

Los ejemplos más destacados de este recurso creativo seleccionados en la novela son *firehouse*, *seashell*, *Outs*, *Big Flue*, *parlour walls*, *olfactory system*, *proboscis*.

Respecto a la traducción de componentes neosémicos de la obra de Bradbury, Crespo y Abelenda han detectado los usos especiales que hizo este autor en varios casos, siendo una de las principales características creativas representativas de esta obra en particular. Para resolver estos problemas, han aplicado procedimientos traslativos que estaban en concordancia con la intención expresiva del autor en la gran mayoría de ocasiones.

No obstante, se identifican casos en la obra en los que la interpretación traductológica de su naturaleza neosémica depende de cada receptor (como en el caso de *firehouse*, que depende de la visión del vocablo *fire*, caracterizado en el entorno general de los autores y receptores por la polisemia), por lo que las estrategias de traducción van a ser muy personales y variadas (no tan afines entre ambos traductores). No obstante, siempre que sean funcionales y transfieran el sentido de un elemento adecuadamente, son acertadas.

Por otra parte, en aquellas ocasiones en los que el uso especial de las palabras emana claramente de la lectura de esta obra (o de la asimilación de la información de una composición destinada a cualquier modalidad creativa alternativa), se han utilizado también procedimientos de traducción muy dispares.

Se pueden detectar procesos de diseño de neologismos para transmitir el efecto expresivo especial y alterado de un término en la lengua originaria (como ocurre con *seashell*, utilizado para denominar los aparatos electrónicos que utilizan los personajes de la novela). A veces, la estrategia empleada pasa por la su traducción lingüística simple (literalidad) sin atender a las necesidades expresivas especiales que pueden requerir los receptores meta para asimilar el nuevo uso propuesta para un término ya conocido.

También se encuentran casos literales en los que se ha mantenido invariable un componente de manera ineficaz, ya que la comprensión tanto de su sentido común como del nuevo valor neosémico dependía de un procedimiento de traducción alternativo más manipulativo.

Además, se ha generalizado o se ha explicitado el significado de algunos elementos léxico-semánticos, lo que ha anulado el potencial neosémico de algunos componentes del discurso o no permite que se apliquen procesos pragmáticos para identificar el nuevo uso que se hace de cualquier elemento de esta clase en la narración. No obstante, hay casos en los que sí se ha transferido adecuadamente la información alternativa que se aplicaba a formantes

específicos. De esta forma, el uso especial que hacía Bradbury de una voz o sintagma es detectable en la nueva manifestación de la obra y se mantiene la ambigüedad entre el uso común de un término y su naturaleza especial dentro de este MF.

Las modulaciones pueden afectar a la detección de este contenido y su interpretación pragmática, ya que ofrecen datos que en algunas ocasiones pueden desviar la construcción mental que hacen los receptores de la obra, desviándolos por caminos semánticos que no tienen relación con las pretensiones originales de Bradbury.

Al analizar esta faceta del diseño de narraciones y estructuras basadas en procedimientos de construcción de mundos, se ha comprendido su potencial para ofrecer capas adicionales de significado a componentes específicos de un MF. Ello ofrece la posibilidad de añadir aspectos expresivos y creativos nuevos utilizando herramientas léxicas y semánticas aparentemente comunes y procedentes del entorno de los receptores.

Estos instrumentos son idóneos para despertar la sorpresa en los destinatarios, quienes deberán reflexionar y realizar procesos adicionales de comprensión de los MF para comprender la variedad y complejidad del MF propuesto.

En este sentido, la identificación y el procesamiento traslativo funcional de los componentes neosémicos de una narración revisten una dificultad notable, pero es indispensable para que los MF puedan percibirse por completo y que los receptores puedan disfrutar de una experiencia enriquecedora y plena de los productos culturales que configuran un MF y de la finalidad del campo de la Construcción de mundos en su conjunto.

7.3.6. Valoración general del estudio de Fahrenheit 451 mediante la ficha traductológica propuesta

La ficha traductológica para el análisis de los problemas de traducción asociados a los MF ha demostrado tener el potencial para recoger todos los datos que se necesitan para analizar la obra *Fahrenheit 451* como texto origen. Permite registrar la riqueza creativa y narrativa e incluso realizar mapas de recursos activados por el autor en estudios posteriores más exhaustivos.

La ficha traductológica propuesta puede servir para realizar descripciones inéditas y notablemente precisas del estilo narrativo de Bradbury y de las formas mediante las que abordó la creación de sus MF. Esto podría realizarse señalando los principales recursos

utilizados en cada composición, entre los que destacan (como se ha visto en el análisis anteriormente expuesto) el uso de procedimientos neológicos y neosémicos para ampliar las capas diegéticas de sus estructuras, la construcción de *irrealia* personales para sus constructos hipotéticos, la incorporación de información especializada desde el mundo real para cimentar sólidamente sus obras y la redacción expresiva y virtuosa de sus narraciones.

Por otra parte, puede afirmarse, concebida como instrumento de investigación, ha demostrado su efectividad en este estudio para el análisis de los problemas de traducción vinculados a los MF y muestra una naturaleza transferible, a través de futuras adaptaciones para diferentes géneros narrativos y modalidades de traducción de forma especializada, en especial en entornos multimodales (en los que destaca la coexistencia de recursos expresivos audiovisuales y gráficos, especialmente).

Puede tomarse como referencia para esta adaptación de la ficha traductológica la figura de Bradbury y la propia *Fahrenheit 451* y realizar un estudio de su transporte a las diferentes modalidades creativas a las que ha sido transferida (películas, videojuegos y obras gráficas). Para ello, puede partirse de la propuesta central desarrollada en esta Tesis Doctoral y ampliar de manera muy limitada las atribuciones y la configuración de la ficha para cumplir estos objetivos (basadas en las propuestas de Rodríguez, 2017 o Chaume, 2004).

Se ha visto en este trabajo doctoral que el uso de la ficha, una vez que se han asentado las categorías y diseñado los códigos abreviados, resulta sencillo y provechoso para estudiar los MF y su traducción. Esta permite recoger todos los datos necesarios para un análisis en profundidad y tiene un claro potencial para investigaciones que contengan una mayor muestra o incluso la totalidad de la incidencia de problemas de traducción.

Al mismo tiempo, puede adaptarse fácilmente a problemas de traducción adicionales en el contexto de otras clases de proyectos de investigación. Esto se realizará siempre, por supuesto, acompañado de una operacionalización teórica efectiva de las categorías de estudio que cumpla con las exigencias de sistematicidad que se plantean en las diferentes perspectivas de investigación basados en corpus cualitativos estudiadas en este trabajo, como la Teoría fundamentada o el Análisis de contenido.

CONCLUSIONES

But even when we had the books on hand, a long time ago, we didn't use what we got out of them.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953).

8. CONCLUSIONES FINALES

A continuación, se exponen las principales conclusiones extraídas durante el proceso de realización de esta Tesis Doctoral, en torno al estudio de los problemas de traducción vinculados a los MF. Las diferentes reflexiones finales sobre los conocimientos y resultados obtenidos durante su redacción se desglosarán utilizando como modelo los objetivos de estudio expuestos en el epígrafe «Introducción», que se han tratado como preguntas básicas de investigación a las que ahora se pretende responder con todas las evidencias recabadas.

Posteriormente, se expondrán las futuras líneas de investigación que quedan abiertas tras la conclusión de este trabajo doctoral, bien porque habría sido interesante avanzar más en este marco de estudio en alguna de estas direcciones propuestas (de haberse contado con más tiempo o recursos), bien porque el propio aprendizaje adquirido durante la realización de la Tesis Doctoral permite ahora establecer posibles objetivos adicionales nuevos que será interesante continuar explorando en el futuro.

Objetivo 1. Analizar la naturaleza del constructo «mundo ficticio»:

Esta investigación ha mostrado que los MF representan entidades polimorfas que, dependiendo de la trama y su configuración, pueden responder a objetivos múltiples y que sus funciones pueden ser adaptadas hasta prácticamente cualquier misión que sus autores les otorguen. Como ya se ha expresado, se adopta una definición de MF que consiste en concebirlos como entornos hipotéticos que sirven de cimientos a las tramas de una gran cantidad de obras narrativas (Ronen, 1994; Doležel, 1998).

La revisión teórica de este concepto narrativo facilitó que, además que conocer estas realidades creativas de manera profunda, se entendiera la necesidad de comprender en detalle los ecosistemas creativos a los que están unidos y en los que pueden florecer los MF, es decir, los géneros narrativos en los que se emplean con mayor intensidad, por las implicaciones funcionales con consecuencias traductológicas que ello implica.

A pesar de que se ha expuesto en este trabajo que todas las narraciones requieren un MF para relatar la trama que contienen (incluso si dicha narración no se aleja excesivamente del mundo real, como en el caso de las obras propias del Realismo y el Naturalismo), los campos de la ciencia ficción y la fantasía utilizan manifestaciones de los MF que destacan por su complejidad y por su afán de distanciarse de la realidad de emisores y receptores. La conexión entre mundo real y MF debe mantenerse en un afinado equilibrio, pues la obra debe lograr una complicidad con el receptor, que se ha venido a llamar en la literatura «suspensión voluntaria de la incredulidad» (Coleridge, 1817). Consiste en lograr una propuesta ficticia lo suficientemente completa, coherente narrativamente y lógica como para que el destinatario decida voluntariamente sumergirse en la historia, sin importar lo irreal que efectivamente sea. Desde el punto de vista de este trabajo, se ha entendido este criterio como esencial para comprender los atributos de funcionalidad que debe cumplir la traducción, como se ha ido desgranando (atributo de evocación).

Por ello, las modalidades narrativas en estos géneros son las que suelen ofrecer *corpora* de estudio más interesantes para la comprensión exhaustiva de los MF y de los múltiples recursos que pueden utilizar sus autores para aumentar las capas conceptuales que causan que sus creaciones puedan considerarse dimensiones alternativas al mundo real. Con este fin se valen de abundantes ingredientes imaginativos y creativos, aunque estas conexiones entre ficción y realidad no pueden eliminarse por completo (como ya se ha referido) para no romper la necesaria credulidad voluntaria.

Puede concluirse que el estudio de los MF, que ha dado lugar a una disciplina en sí misma, llamada Construcción de mundos ficticios (vinculada a la Narratología), tiene unas aplicaciones significativas tanto sobre la creación narrativa en cualquiera de sus modalidades (ya sea literaria, audiovisual, narrativa gráfica o digital interactiva), como prácticamente en cualquier género narrativo. Esto se debe al hecho de que, como se ha visto en este trabajo, toda obra que pretenda contar una trama requiere un MF para alojarla.

Otra información fundamental identificada en este trabajo doctoral es la necesaria unión entre las historias y las tramas con los MF (Malmgren, 1991). Así, se desveló que ambos aspectos constituyen planos simbióticos que no pueden existir de forma aislada. De aquí se desprende que la traducción eficiente de los componentes de un MF es improbable sin una correcta expresión de la información lingüística asociada a este contenido conceptual.

Al mismo tiempo, se ha apreciado cómo la creación de MF tiene también aplicaciones muy notables en el análisis de los diferentes productos derivados de la industria cultural. Estas macroestructuras narrativas (a causa de las posibilidades creativas que ofrece la transmedialidad o su posibilidad de serialización) pueden extenderse a lo largo de múltiples narraciones y formatos. El factor transmedial confiere una plasticidad única para elaborar universos complejos y multidimensionales aprovechando las ventajas que ofrece cada modalidad creativa para componer una obra que puede ser polimorfa y presentar múltiples aristas. Sin embargo, también genera una dependencia intertextual que marcará los procesos de traducción de forma muy significativa.

La comprensión de los MF se completó en este trabajo con la investigación de las diferentes teorías que se centran en sus conexiones con el mundo externo a las narraciones y cómo el contenido del mundo real se incorpora a estas estructuras en diferentes grados: sin ninguna clase de modificación o con alteraciones de intensidad variable. Se plantean los MF como alternativas válidas al mundo real, fundamentadas en hipótesis racionales y empíricas, lo que convierte estos constructos en mundos posibles, que describen la naturaleza que podría llegar a mostrar el mundo que habitan sus autores y destinatarios en el futuro o cómo podría haber sido su evolución si determinados acontecimientos hubieran tenido lugar de otra forma.

En torno a la comprensión de los vínculos entre el mundo real y los MF, influyó notablemente el estudio de conceptos narratológicos. La forma en la que se expresan las historias que muestran a los receptores los componentes individuales y conjuntos de los MF ayuda a entender el papel que desempeñan elementos definidos de los discursos narrativos en la percepción de estas estructuras.

Especial importancia mostraban los atributos narratológicos «diegético» y «extradiegético» (Prince, 2003), que tienen su reverberación en la categorización de problemas de traducción asociados a los MF. Estos conceptos designan la realidad interna a la narración y externa a ella, respectivamente.

Se trata de ideas importantes que ayudan a diferenciar el contenido creado por los autores específicamente para alimentar sus MF a partir de su propia imaginación o de nociones ya existentes en el mundo real. Este contenido (que puede subdividirse en elementos conceptuales individuales que dan origen a diferentes proposiciones dentro del discurso que forma un MF), en función de sus rasgos, expone necesidades y requisitos de traducción diferentes, de ahí que sea necesario comprender la naturaleza de estos conceptos en toda su

profundidad. Mientras que los elementos extradiegéticos responden bien a las estrategias habituales de traducción, muchas veces apoyadas en recursos bilingües o centrados en la búsqueda de equivalentes o la descripción o adaptación de *realia* (entre otros componentes), los elementos diegéticos obligan a estudiar la intención del autor, analizar su posible carga semántica, a veces muy sutil, y a activar la capacidad creativa del traductor que ha de emular al autor original para conseguir un efecto lo más parecido posible entre los receptores.

Por último, el estudio de las diferentes clasificaciones que se han realizado acerca de los MF (Maitre, 1983; Ryan, 1991; Doležel, 1998) permiten vislumbrar la disparidad de enfoques que pueden adoptarse para manifestar los elementos conceptuales y las proposiciones que forman una estructura especulativa de esta clase y, además, sus relaciones con las tramas que muestran toda la información relativa a los MF en cualquier obra narrativa.

Objetivo 2. Examinar las singularidades, exigencias y condicionantes de la traducción de mundos ficticios

La realización de este trabajo doctoral ha permitido comprender que los Estudios de Traducción ofrecen datos muy valiosos para comprender las necesidades y requisitos de los MF en un entorno de traducción y las posibilidades que existen de trasladar sus componentes a un nuevo entorno sociolingüístico meta. La investigación de las perspectivas equivalencistas (Vinay y Darbelnet, 1959/2000) y funcionalistas (Reiss y Vermeer, 1984; Nord, 1991; Chesterman, 2010), nociones tales como el *skopos* (Vermeer, 1978) o el «polisitema» (Even-Zohar, 1978/2000), permiten concebir la complejidad de la traducción de los MF y las necesidades comunicativas que han que cumplir para que los destinatarios reciban un producto cultural meta que les permita contemplar la totalidad de la visión de sus autores.

Otra noción que resultó muy útil en este trabajo, relacionada con la comprensión de las diversas formas que existen para afrontar la traducción de los MF, es la Transcreación. Diversos autores conciben la transcreación como estrategia de traducción o como un servicio integral en el que prima la función y el efecto sobre cualquier otra consideración en un encargo, incluso la información procedente del original, supeditando el contenido del texto original a lo que se haya pedido al traductor que consiga con dicho mensaje en la cultura de destino. Iría más allá de una simple adaptación, con una manipulación radical del texto origen (cuando este existe, ya que incluso cabe la posibilidad de que se parta de unas

especificaciones o un encargo sin la referencia estable de un texto origen). La información puede ser manipulada con plena libertad si los requisitos de un encargo en particular así lo requieren (Brown-Hoekstra, 2014; Pedersen, 2015), lo que ofrece nuevas perspectivas para el desempeño de determinados proyectos de traducción que se ubiquen en este eje. La traducción de MF no es ninguna excepción, especialmente por cuanto se trata, en muchos casos, de productos culturales que pueden venir acompañados incluso de su propia estrategia de promoción, a la que el traductor-transcreador deberá supeditar su trabajo.

Muy relacionadas con la Transcreación, se estudiaron, asimismo, las posibilidades creativas generales de los traductores a la hora de realizar cualquier encargo (lo que se encuadraría en la hermenéutica de la toma de decisiones). Estos factores también resultan muy valiosos para comprender los diversos mecanismos que pueden emplearse para realizar la traducción de un MF. Estas estructuras se enmarcan frecuentemente en entornos artísticos, así que la aplicación de procedimientos creativos probablemente sea necesaria para desempeñar funcionalmente su traducción. Por tanto, la creatividad también puede concebirse como un mecanismo para solucionar determinados problemas de traducción (Mackenzie, 1998), incluso en un contexto tan específico como la traducción de MF.

Otro factor esencial estudiado en esta Tesis Doctoral son las diferentes concepciones en torno a las «estrategias de traducción» y las diferentes reflexiones que los autores destacados provenientes de la Traductología han realizado sobre ellas. Las estrategias se conciben como procedimientos para solucionar problemas de traducción o para cumplir con los objetivos de un discurso origen (Lörscher, 1991). Como indican diversos autores, uno de los principales obstáculos en el ámbito de la traducción es el hecho de que no existe una única catalogación de estrategias de traducción y que muchos traductólogos ofrecen su propia propuesta, como es el caso de Hurtado (2004), Chesterman (1997) o Mayoral y Muñoz (1997), que son las que más se adaptan a los propósitos de este trabajo, como se vio tras su estudio. Asimismo, no existe un marco fijo de toma de decisiones que nos indique de forma preclara qué estrategia es la ideal en cada caso (Way, 2000; Mayoral, 2001). Se trata de un procedimiento contextualizado y hermenéutico que depende de muchos factores: naturaleza del texto traducible, recursos disponibles, expectativas del cliente, competencia del traductor, etc.

Por añadidura, se ha visto durante el desarrollo de este trabajo doctoral que resulta fundamental entender que los rasgos de los MF se supeditan a las características de la

modalidad creativa en la que fueron concebidos. También tiene un influjo destacado el tipo de información que se incorpora a las narraciones y a los MF, todo ello con consecuencias para la práctica traductora.

En esta Tesis se ha trabajado también con la idea de que, en función del producto cultural en el que aparezca un MF, la forma de afrontar su traducción será diferente. Las obras literarias, audiovisuales, narrativas gráficas e interactivas disponen de sus propios recursos y, también, de sus propias limitaciones para expresar determinados elementos conceptuales o proposiciones completas gracias a los canales de información de los que hacen uso para contactar con los receptores. Este factor determinará profundamente la clase de problemas de traducción que pueden aparecer durante la traducción de un MF o condicionará o limitará las estrategias disponibles para llevarla a cabo.

La especialización temática influye especialmente sobre las necesidades de documentación que deberán llevar a cabo los traductores durante el traslado de un MF. Como se ha visto en este trabajo, los principales campos (relacionados a su vez con los elementos conceptuales diegéticos o extradiegéticos que usan los autores de un MF) son la ciencia, la tecnología y las dimensiones jurídica, económica e institucional. Todas estas esferas tienen un peso muy importante en el mundo real, por lo que los creadores de MF reflejan esta relevancia en sus cosmos ficticios.

Como se ha visto en las páginas que componen este trabajo, los procedimientos de traducción con perspectivas funcionalistas son absolutamente vitales para que los MF contruidos por los narradores puedan desarrollar por completo su potencial. Esto se realiza en el contexto meta. Los procesos comerciales de distribución de estos productos se llevan a cabo a través de la difusión internacional que garantiza la traducción dentro de un mercado globalizado. La calidad de los procesos de traducción tiene un influjo muy destacado sobre la recepción y aceptación de estas realidades ficticias por parte de un público receptor. Sin la traducción, la industria cultural basada en la construcción de mundos perdería un gran número de posibles receptores. Los productos dejarían de ser globales, ya que los destinatarios, inmersos en entornos lingüísticos y culturales muy dispares, no podrían acceder a estos productos culturales o lo harían de una forma incompleta o insatisfactoria. Todo ello desembocaría en una disminución de la capacidad de persuasión que se espera de estas estructuras ficticias, que han de atraer a los receptores. En dicho esfuerzo, estas obras se

escriben con la voluntad de dar a conocer una naturaleza esencial y única a partir de los constituyentes que permiten el surgimiento de un nuevo universo.

En este trabajo se han podido explorar, además, las posibles relaciones que pueden entablarse entre los MFO y los MFM, y cómo estos vínculos pueden observarse mediante criterios tales como la funcionalidad de las diferentes decisiones individuales que se realizan a la hora de trasladar el binomio mundo-narración a otra lengua. Este análisis y la comprensión de los puntos problemáticos de un texto traducible, como se ha podido observar en este trabajo, es esencial en todas las etapas del traslado interlingüístico (pretraducción, traducción, revisión y análisis descriptivo), pues las opciones escogidas para traducir elementos conceptuales individuales de un universo ficticio tienen ramificaciones que afectan a la totalidad de la estructura de forma exponencial.

Como se ha descrito, los MF se componen de elementos conceptuales que pueden ser centrales en una historia o constituir meros detalles anecdóticos de importancia mínima en la construcción del mundo, desde una perspectiva aislada. Sin embargo, estos conceptos se unen entre sí para formar proposiciones (que representan perspectivas completas de una realidad). Un cúmulo de desviaciones funcionales en elementos secundarios sí tendrá un impacto significativo en la calidad final de la obra traducida. Si la traslación de elementos conceptuales individuales no es funcional, las consecuencias de esta ineficiencia comunicativa o evocativa pueden desembocar en problemas de recepción del MF en cuestión. Estas decisiones mínimas pueden determinar el éxito o fracaso (y sus distintos grados) en lo que respecta a la necesaria inmersión de los receptores en una estructura narrativa ficticia de esta índole.

Objetivo 3. Describir y categorizar los tipos de problemas de traducción que aparecen durante la traducción de mundos ficticios

Como se ha visto en este trabajo, la elección de estrategias de traducción para solucionar problemas traslativos concretos deriva en diferentes gradaciones de la inmersión en un MF específico. Esos distintos niveles se han expresado en esta Tesis Doctoral como inmersión «exitosa», «fragmentada» e «ineficiente», en función de la profundidad con la que los destinatarios son capaces de percibir la gran cantidad de elementos conceptuales individuales que forman un MF en su totalidad.

En primer lugar, se investigó la noción misma de «problema de traducción» para poder identificar posteriormente estos componentes en los MF y operacionalizar estas realidades dentro del contexto de las estructuras hipotéticas. Durante dicho estudio, se concluyó que no existe una definición única de «problema de traducción» consensuada en la disciplina, más bien se registra una notable confusión entre diversos conceptos relacionados con el proceso traductor («dificultad», «error», «problema de traducción», etc.). Las visiones sobre este elemento en la Traductología son dispares (Mayoral, 2001). No obstante, se considera que comprender objetivamente qué es un problema de traducción, qué hace que un elemento traducible presente profundidad semántica o funcional y quede abierto a diversas opciones de traducibilidad, es esencial para favorecer la toma de decisiones de los traductores (Way, 2000).

Se asocian los problemas de traducción con componentes de los discursos originales que muestran una complejidad especial (Thiel, 1975). Sin embargo, mientras que algunos autores, como es el caso de la presente propuesta o la de De la Cova (2017), se proponen objetivar la noción de problema, otros la vinculan también a criterios subjetivos como la experiencia o competencia de los traductores (Mayoral, 2001; Hurtado, 2004).

Cuestiones como la vinculación de los problemas de traducción con el funcionalismo, manifestada en la voluntad de mantener las funciones comunicativas de los textos origen (Gutt, 2000), como sucede en el caso de los MF; o las relaciones entre la identificación de problemas de traducción y los procesos de control de la calidad (DFKI y QTLaunchPad, 2015; TAUS, 2018a), sirven para comprender aún más profundamente las cuestiones relacionadas con la traducción de los MF.

Las diferentes clasificaciones de los problemas de traducción han permitido comprender los diferentes criterios propuestos en la disciplina por varios traductólogos (Wilss, 1982; Krings, 1986, entre otros). A partir de dichos criterios, se han podido revisar diferentes taxonomías de problemas de traducción, que incorporan nociones que posteriormente se han aplicado a la categorización propia de problemas vinculados a la traducción de MF.

Respecto a la categorización de problemas de traducción vinculados a los MF, esta deriva, en primer lugar, de la observación de diferentes clases de MF (especialmente pertenecientes a la fantasía y la ciencia ficción). Estos problemas fueron identificados

atendiendo en especial a factores relacionados con la naturaleza de los MF, sus atribuciones, funciones y características (tanto fundamentales como accesorias).

Como ha podido verse anteriormente, todo ello tiene su reflejo ulterior en las estrategias de traducción que pueden utilizarse para transferir componentes concretos de estos constructos narrativos y los aspectos referentes a la funcionalidad y la eficacia de las opciones elegidas en una lengua concreta.

Objetivo 4. Establecer y aplicar una metodología científica adecuada al objeto de estudio

La metodología adecuada para llevar a cabo esta investigación sobre los MF, sus componentes y sus funciones y (específicamente) las relaciones que muestra con los Estudios de Traducción y la práctica traductora debía resultar eficaz para abordar los diferentes objetivos que se plantearon al comienzo del estudio. Con estas necesidades en mente, se seleccionaron los siguientes métodos investigadores: los fundamentos propugnados por la denominada «Investigación cualitativa», enunciados por metodólogos como Grotjahn (1987) y traductólogos Williams y Chesterman (2002). Esta vía de investigación demostró ser útil para los propósitos de este trabajo al permitir sistematizar esta primera aproximación investigadora a los problemas de traducción vinculados a la traducción de MF.

La investigación basada en este corpus podía haberse abordado desde una perspectiva cuantitativa, cualitativa o mixta; sin embargo, al tratarse de un campo poco estudiado sobre el que aún no se cuenta con teorías consolidadas, era más interesante comenzar con una profundización cualitativa que ayudase a entender este contexto, antes de proceder a la cuantificación de unos resultados que aún no podrían haber sido suficientemente estables desde el punto de vista teórico. Por este motivo, puede afirmarse que esta tesis presenta esencialmente un resultado metodológico, es decir, los conceptos e instrumentos de análisis son la principal aportación de esta propuesta. No obstante, su aplicación a una obra icónica que refleja un MF ayuda también a conocer mucho mejor la obra de Bradbury aquí seleccionada.

Otros enfoques que mostraron una utilidad notable para desarrollar esta Tesis Doctoral fueron el método basado en el «Análisis de contenido», así como la «Teoría fundamentada» (Rapley, 2011; Silverman, 2015), que contribuyeron a la comprensión de una serie de

parámetros útiles para las investigaciones que trabajan con fuentes de tipo textual y narrativo. Adicionalmente, estas aproximaciones metodológicas ayudaron a llevar a término una categorización efectiva, como la que se realiza en este trabajo en torno a los problemas de traducción relacionados con los MF.

Los paradigmas defendidos por las vertientes de investigación que analizan contenido textual y las que se basan en extraer teorías a partir de los propios datos han permitido trabajar en profundidad cada uno de los objetivos planteados en esta investigación. En concreto, el establecimiento de categorías a partir de los propios datos analizados ha permitido abordar los requisitos concretos de esta investigación. Por un lado, se ha podido cubrir el análisis creativo y narrativo de los MF junto con su reflejo traductológico contrastivo en los tres *corpora* traducidos analizados; por otro lado, en el contexto práctico de la observación empírica de los constituyentes de un MF y el estudio de un ejemplo delimitado de esta clase de estructuras narrativas (esto es, la observación de la estructura hipotética construida en la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury).

Se consultaron, como se ha visto en el cuerpo de la Tesis Doctoral, diferentes trabajos que estaban enfocados (al menos parcialmente) al estudio de los MF desde un posicionamiento traductor, como es el caso de los trabajos de Gámez (2015), Karmenická (2007), Salich (2015) y Lyčková (2015). Esta exploración previa permitió estudiar los posibles cauces por los que podría discurrir la investigación de los problemas de traducción de los MF en profundidad. Sin embargo, dichos estudios resultaban fragmentarios y la metodología que este contexto de trabajo requería demandaba un modelo más integrador.

El proceso preparativo de la investigación culminó con el diseño de la ficha de estudio traductológico de los MF, basada, a su vez, en ejemplos previos que han resultado de gran ayuda tanto para la comprensión de los ámbitos sobre los que puede versar un instrumento de investigación de esta clase, como la configuración física que puede adoptar. Las fuentes metodológicas más importantes fueron los trabajos de Cabré (1999), Cobos (2012), Orozco y Prieto (2015) y Rodríguez (2017), que permitieron establecer las categorías que debía incluir la ficha y el alcance de sus posibilidades de análisis.

La ficha de estudio pilotada en este trabajo ha de emplearse junto con esta categorización de forma simbiótica, para las investigaciones que se propongan en el futuro sobre otros contenidos traducibles y basados en MF. La ficha de evaluación traductológica diseñada ex profeso para esta Tesis Doctoral ha demostrado su utilidad a la hora de

sistematizar científicamente la observación y la calidad de las soluciones aportadas para los problemas propios de las traducciones de MF. En consecuencia, el diseño final de la propia ficha constituye uno de los principales resultados de esta tesis.

La aplicabilidad de la ficha se ha logrado mediante la definición operativa de las diferentes categorías de análisis establecidas en la ficha. Dichas categorías están relacionadas con aspectos referidos tanto a aspectos creativos y narrativos (la relevancia de un elemento concreto para el MF en general o su número de apariciones en el MF) como a factores de tipo traductológico, la indagación de la funcionalidad de los equivalentes propuestos para los problemas identificados o la homogeneidad de las opciones que aparecen a lo largo de un mismo MF. La ficha podrá utilizarse en otros contextos de investigación y también se presta a futuras modificaciones y adaptaciones para poder abordar otros contextos de estudio que presenten otros condicionantes distintos al aquí propuesto.

Objetivo 5. Realizar el estudio de caso de la obra Fahrenheit 451 de Ray Bradbury con el doble fin de conocer la obra en profundidad desde una perspectiva traductológica, a la vez que se pilota la categorización de problemas de traducción y la utilidad de la ficha traductológica

El estudio de la figura del escritor Ray Bradbury, que se inició con anterioridad al comienzo del desarrollo de esta Tesis Doctoral (Szymyślik, 2013, 2015), ha permitido al autor revisar su producción en profundidad. Se han identificado y descrito ejemplos muy destacados de su creación de ficción y no ficción.

Esto demuestra su versatilidad creativa en lo que respecta a los géneros narrativos que cultivó (que oscilaron entre la ciencia ficción, la fantasía, el terror, el realismo e incluso la narrativa policíaca). Bradbury utilizó diferentes técnicas argumentales, además de su gran erudición, para componer obras que incorporaban conocimientos que provenían desde la investigación científica a los propios pormenores teóricos y metodológicos de la narratología. Estas contribuciones en forma de ensayos o artículos del propio Bradbury fueron de gran ayuda para la elaboración de este trabajo: permitieron contemplar la figura del autor y su obra, tanto de forma concreta sobre el caso de *Fahrenheit 451* como de manera más global. El conocimiento de esta y otras obras de Bradbury, junto con la visión rica y detallada que él mismo ofreció sobre sus técnicas literarias a través de sus ensayos fueron la clave para

comprender los posibles matices de los MF desde la perspectiva del autor. Asimismo, constituyen una excelente base teórica para el análisis de MF en general.

Como se ha visto en páginas anteriores, el modelo de ficha y sus secciones se han pilotado empíricamente para explorar los MF traducidos, así como sus componentes delimitados y su eficacia de aplicación a un estudio de caso.

En un primer momento, tras el vaciado inicial, se identificaron las categorías de problemas vinculados a MF que sí tienen representación en *Fahrenheit 451*. El análisis de ejemplos de «Figuras retóricas», «Elementos conceptuales diegéticos», «Elementos conceptuales extradiegéticos», «Elementos léxicos novedosos por neología» y «Elementos semánticos novedosos por neosemia» procedentes de este MF en sus tres variantes, esto es, en los tres MFM de *Fahrenheit 451* disponibles en el contexto hispanohablante arroja datos ilustrativos sobre la naturaleza de esta obra y sus tres traducciones.

Los MFM (uno de ellos diseñado y posteriormente revisado por Crespo, 1990/2012, y el segundo confeccionado por Abelenda, 2012) recogen una mayoría de veces de forma acertada los conceptos tanto ideados personalmente por Bradbury (diegéticos) como incorporados por este autor desde la realidad externa a la trama y el constructo narrativo diseñado por él en *Fahrenheit 451* (extradiegéticos).

La plasmación de los componentes esenciales de este universo específico en el nuevo entorno sociolingüístico ha sido funcional en la lengua española, en términos generales. Las interferencias que causen sobre el MF serán probablemente se grado medio o bajo, si bien alguno de estos constituyentes no llega eficientemente hasta los receptores son poco frecuentes. Entre estas interferencias más destacadas están los falsos sentidos y las descripciones de componentes neológicos diegéticos que afectan funcionalmente a la concepción del MFM como hizo Bradbury en el caso del MFO.

Aunque el estudio no sea cuantitativo, a modo de ejemplo, puede recapitularse que, de 41 fichas analizadas, únicamente 14 recogen incidencias en las traducciones que indiquen una funcionalidad «Baja», mientras que el resto de las soluciones, en su mayoría, presenta equivalentes funcionales. La inmersión de los receptores en el universo personal de Bradbury desarrollado en esta novela, por tanto, puede considerarse bien facilitada en los tres MFM que se han estudiado en términos globales. Esto se colige del hecho de que es posible asimilar el MF de manera eficiente y funcional, con un grado de distorsión mínimo o aceptable con respecto al MFO. No obstante, las tres traducciones presentan margen de mejora y, como se

ha explicado, la posibilidad de utilizar mejores técnicas de documentación y herramientas de procesamiento de texto más sofisticadas hace posible dicha revisión en subsiguientes ediciones.

Tanto la catalogación de los problemas de traducción como la ficha de investigación traductológica diseñadas específicamente para esta Tesis han permitido observar en detalle desde los elementos individuales estructuralmente más sencillos de este MF hasta los componentes argumental y conceptualmente más densos de *Fahrenheit 451* que Bradbury diseñó como parte de su MF.

A través de este estudio de la obra de Bradbury y de sus traducciones es posible aseverar que algunos de los recursos creativos que utiliza este autor con mayor asiduidad son los procedimientos neológicos y neosémicos que amplían, respectivamente, la selección léxica y semántica de su MF. Además, se ve un uso abundante de conocimientos procedentes del mundo externo a la obra (extradieгéticos) para aportar solidez temática a su historia y es notable el esfuerzo que realiza por otorgar un carácter poético y metafórico a la expresión de la trama. Todo ello tiene unas implicaciones muy importantes a la hora de llevar a cabo la traducción funcional del MF.

Respecto de las estrategias de traducción aplicadas por los traductores del MFM (Crespo y Abelenda), se detecta un uso profuso de la traducción lingüística simple (literalidad), lo que causa en ocasiones interferencias en la traducción de determinados componentes del MFO. También son frecuentes las modulaciones y las generalizaciones, que pueden causar que elementos del MFO que pueden disponer de un sentido y unos propósitos comunicativos claros y relevantes para el MF sean detectados únicamente de forma parcial por los receptores meta.

8.1. Futuras líneas de investigación

Tras la presentación de las conclusiones acerca del desarrollo de este trabajo doctoral, es posible plantear nuevas líneas mediante las que ampliar la investigación desempeñada en él y, asimismo, abrir nuevas posibilidades de indagación de los MF como estructura narrativa y creativa, de la traducción de estas estructuras ficticios, de los problemas de traducción que aparecen en ellos, sobre la figura de Ray Bradbury y la traducción de sus obras y de los MF que construye en ellos:

1. En primer lugar, es posible aplicar el modelo de análisis traductológico diseñado en esta Tesis Doctoral (fundamentado en la categorización de problemas de traducción y en la ficha de análisis traductológico) sobre obras adicionales que construyen MF destacados, un campo que (como ya se ha referido) puede englobar un gran número de composiciones y formatos, en especial localizadas en los géneros de la ciencia ficción y la fantasía en cualquier modalidad creativa.
2. Es posible adaptar en el futuro el modelo de análisis traductológico para que sirva para estudiar composiciones que pertenezcan a más géneros narrativos, no necesariamente enfocados a la construcción de un MF denso y polimorfo, como pueden ser las obras pertenecientes a movimientos como el Realismo y el Naturalismo, centrados en ofrecer una mayor cantidad de contenido extradiegético en sus narraciones, para lo que puede emplearse perfectamente este sistema de estudio traductológico.
3. El sistema de análisis traductológico podrá emplearse para profundizar en el conocimiento de la figura de Ray Bradbury y de su obra, centrando la atención en la gran variedad de MF diferentes que construyó a lo largo de actividad literaria, manifestada en un ingente número de novelas y relatos (como ya se ha mostrado con

anterioridad), cada uno de ellos con una visión divergente de cómo puede estructurarse un MF.

4. Puede continuarse la investigación traductológica de los problemas de traducción asociados a los MF aplicando herramientas informáticas, en concreto *software* de estudio cualitativo, para profundizar en el estudio empírico de *Fahrenheit 451*, en el resto de la producción de Ray Bradbury o en cualquier obra de cualquier autor perteneciente movimientos diferentes, centrados específicamente en la construcción de un MF o no. Se están explorando las posibilidades de uso y los potenciales resultados de las herramientas Atlas.ti o NVIVO. Estos recursos informáticos tienen un potencial de análisis para un corpus de estas características, una vez que se ha asentado el modelo de categorización y codificación de problemas y la ficha de análisis traductológico. También se está recibiendo formación por parte del programa EdEt.

5. Puede aplicarse el modelo de análisis a otros tipos de problemas de traducción y otros géneros textuales, como, por ejemplo, el jurídico en vinculación con la propuesta de Orozco y Prieto (2015), aunque realizando una categorización de problemas de traducción adaptada a este tipo de especialización temática.

6. Puede trasvasarse en el futuro este modelo de análisis a la modalidad cuantitativa de investigación. Podría analizarse de una manera clara cuáles son los recursos o problemas de índole creativa más utilizados por un autor concreto en una obra o en su producción completa.

7. El trabajo sobre la obra de Bradbury también podría enfocarse desde la perspectiva de la censura a la que ha podido ser sometida la novela en décadas anteriores. Este factor podría haber afectado a las estrategias de traducción y a la propia información original con la que trabajaban los traductores, por lo que esta línea de investigación podría constituir una vía valiosa para comprender aún más profundamente la obra de Bradbury y su recepción en España.

8. Se pretende trabajar con la obra de Bradbury desde un prisma englobador, no

únicamente realizando investigaciones sobre una selección de fichas. Para este estudio, se realizó un vaciado manual (tanto en papel como en formato Excel) con propósitos de consulta personal. Debido a las singularidades de realización de una Tesis Doctoral, se prefirió centrar la atención en pilotar la metodología expuesta en este trabajo (basada en la categorización y codificación de problemas de traducción vinculados a los MF y el desarrollo de la ficha de análisis traductológico). No obstante, los códigos abreviados de los problemas de traducción también fueron diseñados teniendo en mente la extensión de los límites del análisis. El objetivo futuro de investigación es, partiendo de un nivel cualitativo, la implantación de *software* de anotación cualitativa de corpus en la investigación y, posteriormente, alcanzar un nivel cuantitativo para extraer conclusiones alternativas mediante la codificación y la categorización. Estas conclusiones tendrían un carácter más global acerca de la obra de Bradbury, ya que las mostradas en este trabajo conforman una aproximación interpretativa y metodológica de corpus.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

- ACE Traductores (1997). *Libro Blanco de la Traducción en España*. Madrid, España: ACE Traductores.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1944). *Dialektik der Aufklärung*. Ámsterdam, Países Bajos: Querido Verlag.
- Adorno, T. (2005). *The Culture Industry*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos y Nueva York: Routledge.
- Aggelis, S. L. (2004). *Conversation with Ray Bradbury*. Misisipi, Estados Unidos: University Press of Mississippi.
- Agost, R. y Chaume, F. (Eds.) (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I.
- Alcaraz Varó, E. (2014). *Legal Translation Explained*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Allrath, G. y Gymnich, M. (2005). *Narrative strategies in television series*. Nueva York, Estados Unidos: Springer.
- Álvarez-Bolado Sánchez, C. y Almoguera Navarrete, G. (2010). "La localización de videojuegos. Un caso de colaboración interdisciplinaria". En: *Actas del XXVIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Lingüística Aplicada*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Álvarez, F. M. (2012). *Diccionario básico de recursos expresivos*. Bloomington, Estados Unidos: Palibrio.
- Alvstad, C., Hild, A. y Tiselius, E. (Eds.) (2011). *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approaches in Translation Studies*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.
- Anders, C. J. (2013). "7 Deadly Sins of Worldbuilding" [En línea]. *Gizmodo*. Disponible en: <https://io9.gizmodo.com/7-deadly-sins-of-worldbuilding-998817537> [Consulta: 12 de marzo de 2017].
- Anderson, J. A. (2013). *The Illustrated Ray Bradbury: A Structuralist Reading of Bradbury's The Illustrated Man*. Maryland, Estados Unidos: Wildside Press LLC.

- Arendt, H. (2006). *Between Past and Future*. Londres, Reino Unido: Penguin.
- Arendt, H. (2007). *Reflections on Literature and Culture*. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press.
- Arroyo Martínez, L. (2015). *Comunicación en lengua castellana N3*. Pontevedra: Ideaspropias Editorial.
- Asimov, I. (1982). *Asimov on Science Fiction*. Nueva York, Estados Unidos: Avon Books.
- Asimov, I., Duberman, J., Fitz Gerald, G., Ingersoll, E. G., Philmus, R. y Wolf, J. (1987). "A Conversation with Isaac Asimov". *Science Fiction Studies* 14 (1), pp. 68-77.
- Asociación de Academias de la Lengua Española (2005). *Diccionario Panhispánico de Dudas*. Madrid, España: Real Academia Española.
- Aström, P. (2007). "The Study of Ancient Fingerprints". *Journal of Ancient Fingerprints* 1, pp. 2-24.
- Attebery, B. (1992). *Strategies of Fantasy*. Indianápolis, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Attebery, B. (2014). *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Ávila Zarate, N. E. (2015). *Construcción de Mundos Posibles de Narrativas Fantásticas*. Tesis Doctoral. Bogotá, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ayuso de Vicente, M. V., Ayuso, V. y García Gallarín, C. (1990). *Diccionario Akal de Términos Literarios*. Madrid: Ediciones Akal.

B

- Baker, M. y Malmkjaer, K. (Eds.) (1998). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Baker, M. (2000). "Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator". *Target* 12 (2), pp. 241-266.
- Baños Piñero, R. (2009). *La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje: Estudio descriptivo-contrastivo del español de dos comedias de situación: Siete Vidas y Friends*. Tesis Doctoral. Granada, España: Universidad de Granada.
- Bassnett, S. (2013). *Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

- Beley, G. (2006). *Bradbury Uncensored*. Indiana, Estados Unidos: Iuniverse.
- Bell, R. (1998). "Psycholinguistic/Cognitive Approaches". En M. Baker (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 185-190.
- Bernal Merino, M. Á. (2002). *La traducción audiovisual*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Bernal Merino, M. Á. (2014). *Translation and Localisation of Video Games*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Bernstein, J. M. (2005). "Introduction". En T. Adorno. *The Culture Industry*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 1-28.
- Berthoud, V. (2017). *Inquiry on Modal Metaphysical Puzzling*. Hamburg, Alemania: Anchor Academic Publishing.
- Bestué Salinas, C. (2016). "El Derecho comparado: nociones introductorias para la metodología de la traducción jurídica". En L. Molina y L. Santamaría (Ed.). *Traducción, Interpretación y Estudios Interculturales*. Granada, Comares, pp. 51-68.
- Bianco, G. (2018). "The Misadventures of the 'Problem' in 'Philosophy'". *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 23 (2), pp. 8-30.
- Biblioteca Nacional de España (2018). *Biblioteca Nacional de España* [En línea]. Disponible en: <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html> [Consulta: 26 de julio de 2018].
- Bignell, J. (2012). *Introduction to Television Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Bloch, E. (1954). *Das Prinzip Hoffnung*. Berlín, Alemania: Suhrkamp Verlag
- Boase Beier, J., Fisher, L., Furukawa, H. (2018). *The Palgrave Handbook of Literary Translation*. Nueva York, Estados Unidos: Springer.
- Böhm, A. (2004). "Theoretical Coding: Text Analysis in Grounded Theory". En U. Flick, E. Kardoff e I. Steinke (Eds.). *A Companion to Qualitative Research*. Londres, Reino Unido: SAGE, pp. 270-275.
- Bolano, C. (2013). *Industria cultural, información y capitalismo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bolhafner, S. J. (1996). "At 76, Reknowned Writer has Good Stories to Tell" [En línea]. St. Louis Post-Dispatch, 1 de diciembre. Disponible en: <http://bolhafner.com/stevesreads/ibrad.html> [Consulta: 3 de enero de 2019].
- Borràs Castanyer, L. (2011). *Textualidades electrónicas: nuevos escenarios para la literatura*. Barcelona, España: Editorial UOC.

- Bould, M. y Vint, S. (2011). *The Routledge Concise History of Science Fiction*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Bradbury, R. (1973). "Shaw as Influence, Laughton as a Teacher". *The Shaw Review* 16 (2). pp. 98-99.
- Bradbury, R. (1990). *Fahrenheit 451*. Traducido por A. Crespo. Barcelona, España: Plaza & Janés.
- Bradbury, R. (1990). *The Vintage Bradbury*. Nueva York, Estados Unidos: Random House.
- Bradbury, R. (1997). "Refurbishing the Tin Woodman: Science Fiction with a Heart, a Brain and the Nerve". *Shaw* 17, pp. 11-17.
- Bradbury, R. (2008). *Fahrenheit 451*. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Bradbury, R. (2008). *The Illustrated Man*. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Bradbury, R. (2010). Entrevista de Sam Weller [En línea]. *The Art of Fiction* 203. Disponible en: <http://www.theparisreview.org/interviews/6012/the-art-of-fiction-no-203-ray-bradbury> [Consulta: 17 de agosto de 2018].
- Bradbury, R. (2011). *The Martian Chronicles*. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Bradbury, R. (2012a). *Fahrenheit 451*. Traducido por A. Crespo. Barcelona, España: Debolsillo.
- Bradbury, R. (2012b). *Fahrenheit 451*. Traducido por F. Abelenda. Barcelona, España: Minotauro.
- Bradbury, R. y Weller, S. (2014). *Ray Bradbury: The Last Interview*. Nueva York, Estados Unidos: Melville House.
- Bradshaw, C. (2018). "Ultimate Guide to World-Building" [En línea]. *Writer's Edit*. Disponible en: <https://writersedit.com/fiction-writing/the-ultimate-guide-to-world-building-how-to-write-fantasy-sci-fi-and-real-life-worlds/> [Consulta: 25 de marzo de 2017].
- Brown-Hoekstra, K. (2014). "Transcreation, localization and content marketing". *Multilingual* 1, pp. 38-40.
- Bunge, M. (2001). *Diccionario de filosofía*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Burchardt, A. y Lommel, A. (2014). *Practical Guidelines for the Use of MQM in Scientific Research on Translation Quality* [En línea]. Disponible en: <http://www.qt21.eu/downloads/MQM-usage-guidelines.pdf> [Consulta: 28 de diciembre de 2018].

Byrne, J. (2006). *Technical Translation: Usability Strategies for Translating Technical Documentation*. Nueva York, Estados Unidos: Springer.

C

Cabré Castellví, M. T. (1999). *Terminology: Theory, Methods, and Applications*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.

Cáceres Blanco, R. (2015). *Narrativa de mundos imaginarios: poética para una épica moderna*. Tesis doctoral. Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid.

Calvo, E. (2002). "La influencia de la asimetría procesal en la traducción jurídica: procedimientos de separación y divorcio en Irlanda y España". *Puentes* 2, pp. 37-52.

Calvo, E. (2009). *Análisis curricular de los Estudios de Traducción e Interpretación en España: Perspectiva del Estudiantado*. Tesis Doctoral. Granada, España: Universidad de Granada.

Calvo, E. (2010). "Strengths and Weaknesses of the Spanish Translation and Interpreting Curriculum". En V. Pellatt, C. Griffiths y S. Wu (Eds.). *Teaching and Testing Interpreting and Translating*. Berlín, Alemania: Peter Lang, pp. 149-168.

Calvo, E. (2016). "Traducción jurídica ubicua: contextos técnicos y tecnológicos como hábitat de subgéneros contractuales". *Tonos Digital* 30, pp. 1-27.

Calvo, E. (2018). "From Translations Briefs to Quality Standards: Functionalist Theories in Today's Translation Processes". *Trans-Int: The International Journal of Translation and Interpreting Research* 10 (1), pp. 18-32.

Card, O. S. (1990). *How to Write Science Fiction and Fantasy*. Ohio, Estados Unidos: F+W Media.

Card, O. S. (2010). *Ender's Game*. Londres, Reino Unido: Macmillan.

Centro Virtual Cervantes (2018). *Martes neológico*. Madrid: Centro Virtual Cervantes. Recuperado de: <https://blogscvc.cervantes.es/martes-neologico/glosario/> [Consulta: 9 de noviembre de 2018].

Cerezo, Merchán, B. (2012). *La didáctica de la traducción audiovisual en España: un estudio empírico-descriptivo*. Tesis Doctoral. Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I.

Charmaz, A. y Bryant, K. (2011). "Grounded Theory and Credibility". En D. Silverman (Ed.). *Qualitative Research: Theory, Method and Practice*. Washington, Estados Unidos: SAGE.

- Chatman, S. (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Chatman, S. (1999) "New Directions in Voice-Narrated Cinema". En D. Hermann (Ed.). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus, Estados Unidos: Ohio State University Press, pp. 315-339.
- Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid, España: Cátedra.
- Chaume, F. (2018). "Is Audiovisual Translation Putting the Concept of Translation Up Against the Ropes". *Journal of Specialised Translation* 30, pp. 84-104.
- Chesterman, A. (1996). "Teaching Translation Theory: the Significance of Memes". En C. Dollerup y V. Appel (Eds.). *Teaching Translation and Interpreting 3: New Horizons*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group, pp. 63-71.
- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.
- Chesterman, A. (2000). "A Causal Model for Translation Studies". En M. Olohan (Ed.). *Intercultural Faultlines*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome Publishing.
- Chesterman, A. (2006). "Interpreting the Meaning of Translation". En M. Suominen (Ed.). *A Man of Measure. Festschrift in Honour of Fred Karlsson on his 60th Birthday*. Turku, Finlandia: Association of Finland, pp. 3-11.
- Chesterman, A. A. (2010). "Why Study Translation Universals". En R. Hartama-Heionen y P. Kukkonen (Eds.). *Kiasm. Acta Translatologica Helsingiensia*, pp. 38-48.
- Chisholm, R. M. (1981). *The First Person*. Mineápolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.
- Clarke, A. C. (2012). *Childhood's End*. Londres, Reino Unido: Hachette UK.
- Clute, J. y Nicholls, P. (2018). *Encyclopedia of Science Fiction* [En línea]. Disponible en: <https://sf-encyclopedia.com> [Consulta: 18 de marzo de 2018].
- Cobos López, I. (2012). *La traducción de sentencias: análisis terminológico y textual (alemán-español)*. Tesis Doctoral. Universidad de Córdoba.
- Colás Bravo, M. P. y Buendía Eisman, L. (1998). *Investigación educativa*. Sevilla, España: Ediciones Alfar.
- Coleridge, S. T. (1817). *Biographia literaria; Or, Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*. Londres, Reino Unido: J. M. Dent & Sons, Ltd.

- Colina, S. (2009). "Further Evidence for a Functional Approach to Translation Quality Evaluation". *Target: International Journal on Translation Studies* 21 (1), pp. 235-264.
- Corning, R. (2014). "How to Write an Extended Definition" [En línea]. En *Western Oregon University*. Disponible en: <http://www.wou.edu/~corninr/wrl35/definition.html> [Consulta: 25 de marzo de 2018].
- Cortés, J. M. G. (2014). "La construcción de mundos imaginarios: la obra de Alfred Kubin". *Herejía y Belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* 2, pp. 9-35.
- Coseriu, E. (1991). *El hombre y su lenguaje. Estudios de teoría y metodología lingüística*. Madrid, España: Gredos.
- Costa, J. M. (2005). *Diccionario de química física*. Madrid, España: Ediciones Díaz de Santos.
- Crawford, C. (1987). "Three Levels of Interaction" [En línea]. *Journal of Computer Games Design* 1 (3). Disponible en: <http://www.erasmatazz.com/library/the-journal-of-computer/jcgd-volume-1/three-levels-of-interaction.html> [Consulta: 1 de agosto de 2018].
- Crawford, C. (2012). *Chris Crawford on Interactive Storytelling*. San Francisco, Estados Unidos: New Riders.
- Csicsery-Ronay, I. (2011). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Connecticut, Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- Currie, G. (1990). *The Nature of Fiction*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Czeżowski, T. (2000). *Knowledge, Science, and Values: A Program for Scientific Philosophy*. Ámsterdam, Países Bajos: Rodopi.

D

- Dayton-Johnson, J. (2000). *What's Different about Cultural Products?: An Economic Framework*. Quebec, Canadá: Department of Canadian Heritage.
- De la Cova Morillo-Velarde, M. E. (2017). *La localización de la ayuda online: categorización de problemas para la traducción*. Tesis Doctoral. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Deinema, M. (2008). "Consumer Preferences, Cultural Product Types, and the Export Potential of Cultural Industries in Small Countries. Lessons from the Dutch Publishing Industry". En: *European Urban Research Association's Conference*. Milán, Italia.

- Delisle, J. (1988). *Translation: An Interpretative Approach*. Ottawa, Canadá: University of Ottawa Press.
- Denson, S. (2014). "The Logic of the Line Segment". Em R. Allen y T. Van den Berg (Eds.). *Serialization in Popular Culture*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 65-79.
- Deutsches Forschungszentrum für Künstliche Intelligenz GmbH / German Research Center for Artificial Intelligence (DFKI) y QTLaunchPad (2015). *Multidimensional Quality Metrics (MQM) Definition* [En línea]. Disponible en: <http://www.qt21.eu/mqm-definition/definition-2015-12-30.html> [Consulta: 28 de diciembre de 2018].
- Di Giovanni, E. (2008). "Translations, Transcreations and Transrepresentations of India in the Italian Media". *Meta: Translator's Journal* 53 (1), pp. 26-43.
- Díaz Cintas, J. y Anderman, G. (Eds.) (2009). *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2014). *Audiovisual Translation, Subtitling*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Dick, P. K. (1995). *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings*. Nueva York, Estados Unidos: Random House.
- Dick, P. K. (2007). *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Londres, Reino Unido: Gollancz.
- Dick, P. K. (2012). *Ubik*. Nueva York, Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt.
- Doležel, L. (1976a). "Narrative Modalities". *Journal of Literary Semantics* 5 (1), pp. 5-14.
- Doležel, L. (1976b). "Narrative Semantics". *A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Language* 1, pp. 129-151.
- Doležel, L. (1998). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de F. Rodríguez González. Madrid, España: Arco/Libros.
- Dominianni, R. (1984). "Ray Bradbury's 2026: A Year with Current Value". *The English Journal* 73 (7), pp. 49-51.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Duke, A. (2012). "Sci-fi Legend Ray Bradbury Dies" [En línea]. CNN, 9 de junio. Disponible en: <https://edition.cnn.com/2012/06/06/showbiz/ray-bradbury-obit/index.html> [Consulta: 3 de enero de 2019].

E

- Editorial Complutense (1998). *Diccionario de biología*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- Editorial Complutense (2003). *Diccionario de química*. Madrid, España: Editorial Complutense.
- Eisner, W. (1985). *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Estados Unidos: Poorhouse Press.
- Eller, J. R. y Touponce, W. F. (2004). *Ray Bradbury: The Life of Fiction*. Kent, Reino Unido: Kent University Press.
- Eller, J. R. (2011). *Becoming Ray Bradbury*. Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- Eller, J. R. (2014). *Ray Bradbury Unbound*. Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- Ende, M. (1979). *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart, Alemania: Thienemann-Esslinger Verlag.
- Enríquez-Raído, V. (2014). "Translation and Web Searching". *Journal of Specialised Translation* 22, pp. 234-236.
- Esselink, B. (2000). *A Practical Guide to Localization*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.
- Even-Zohar, I. (1978). *Papers in Historical Poetics*. Reeditado 2000. Tel Aviv, Israel: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Expósito Castro, C. (2017). *Análisis de la traducción y terminología francés-español en el contexto jurídico-judicial*. Tesis Doctoral. Córdoba, España: Universidad de Córdoba.
- Ezard, J. (2012). "From the Archive: Ray Bradbury on Life, Love and Buck Rogers" [En línea]. *The Guardian*, 7 de junio. Disponible en: <https://www.theguardian.com/theguardian/2012/jun/07/archive-1990-ray-bradbury-buck-rogers> [Consulta: 3 de enero de 2019].

F

- Fahrenheit 451* (1966) [Película]. François Truffaut (Dir.). Reino Unido: Universal Pictures.
- Fahrenheit 451* (1982). BBC Radio 4, 13 de noviembre.

- Fahrenheit 451* (1984). Ordenador [Videojuego]. Cambridge, Estados Unidos: Trillium.
- Fahrenheit 451* (2018) [Película]. Ramin Bahrani (Dir.). Estados Unidos: HBO.
- Fairclough, N. (1992). "Intertextuality in Critical Discourse Analysis". *Linguistics and Education* 4, pp. 269-293.
- Fairclough, N. (2013). *Critical Discourse Analysis*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Fanjul, M. L. y Hiriart, M. (1998). *Biología funcional de los animales*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Faro Forteza, A. (2006). *Películas de libros*. Zaragoza, España: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Farré Ruscullada, M. (2001). *Construcción de mundos posibles en el discurso audiovisual: mensajes informativos y noticiarios en televisión*. Tesis Doctoral. La Laguna, España: Universidad de La Laguna.
- Feist, M. (2013). "Experimental Lexical Semantics at the Crossroads between Languages". En A. Rojo y Ibarretxe-Antuñano, I. (Eds.). *Cognitive Linguistics and Translation*. Berlín, Alemania: De Gruyter, pp. 375-394.
- Feneja, F. L. (2012). "Promethean Rebellion in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*: The Protagonist's Quest". *Amaltea: Revista de Mitocrítica* 4, pp. 1-20.
- Fernández, J. A. (2008). *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*. Alcalá de Henares, España: Centro de Estudios Cervantinos.
- Fernández, M. (2013). "Francisco Porrúa, el editor de 'Rayuela' y otros libros que cambiaron la literatura" [En línea]. *El País*, 26 de junio. Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372244459_905362.html [Consulta: 14 de junio de 2018].
- Fiske, J. (2010). *Understanding Popular Culture*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Flood, A. (2012). "Ray Bradbury's Influence on Culture Was Transformative, says Barack Obama". *The Guardian*, 7 de junio. Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2012/jun/07/ray-bradbury-influence-barack-obama> [Consulta: 3 de enero de 2019].
- Fludernik, M. (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Foertsch, J. (2010). "The Bomb Next Door: Four Postwar Alterapocalypitics". En Bloom, H.

- (Ed.). *Ray Bradbury*. Nueva York, Estados Unidos: Infobase Publishing, pp. 173-196.
- Forrester, K. (1976). "The Dangers of Being Earnest: Ray Bradbury and *The Martian Chronicles*". *The Journal of General Education* 28 (1), pp. 50-54.
- Foucault, M. (1984). "Des autres espaces. Heterotopies". *Dits et écrites* 5, pp. 46-49.
- Franklin, H. B. (2009). "What is science fiction and how it grew". En J. Gunn, M. S. Barr y M. Candelaria (Eds.). *Reading Science Fiction*. Nueva York, Estados Unidos: Palgrave Macmillan, pp. 23-33.
- Fundéu BBVA (2018). "Consultas" [En línea]. *Fundación del Español Urgente*. Disponible en: <https://www.fundeu.es> [Consulta: 12 de enero de 2019].

G

- Gaines, J. (Ed.) (1992). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Londres, Reino Unido: Duke University Press.
- Galimberti Jarman, Beatriz and Russel, Roy and Styles Carvajal, Carol and Rollin, Nicholas (2008). *Gran Diccionario Oxford*. Oxford: Oxford University Press.
- Gallardo, N., Mayoral, R. y Kelly, D. (1992). "Reflexiones sobre la traducción científico-técnica". *Sendebarr* 3, pp. 185-191.
- Gallego Hernández, D. (2012). *Traducción económica y corpus: del concepto a la concordancia*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Gambier, Y. (2013). "The Position of Audiovisual Translation Studies". En C. Millán y F. Bartrina (Eds.). *The Routledge Handbook of Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 45-59.
- Gámez, L. (2015). "*The Atrocity Exhibition*, de J. G. Ballard, traducido por M. Cohen y F. Abelenda: estudio y análisis traductológico". *Alfinge* 27, pp. 43-63.
- García Barrientos, J. L. (1998). *El lenguaje literario: las figuras retóricas*. Madrid, España: Arco/Libros.
- García Düttman, A. (2002). *The Memory of Thought: An Essay on Heidegger and Adorno*. Londres, Reino Unido: A&C Black.
- García Landa, J. Á. (1998). *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa*. Salamanca, España: Ediciones Universidad Salamanca.
- Gavins, J. y Lahey, E. (2016). *World Building: Discourse of the Mind*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury.

- Genette, G. (1972). *Figures III. Discours du Récit*. París, Francia: Seuil.
- Genette, G. (1983). *Nouveau Discours du Récit*. París, Francia: Seuil.
- Gentzler, E. (2004). "Translation and Cultural Studies". En A. P. Frank, N. Greiner, T. Hermans, H. Kittel, W. Koller, J. Lambert, F. Paul (Eds.). *Übersetzung, Translation, Traduction: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, pp. 166-170.
- Gerrig, R. J. (1993). *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*. New Have, Estados Unidos: Yale University Press.
- Gesche, J. y Gesche, J. (2011). "Der Erhalt von Neologismen in der deutschen und schwedischen Übersetzung von Stanisław Lems Erzählung *Der futurologische Kongress*". *Studia Germanica Gedanensia*, pp. 98-109.
- Gibson, W. (2000). *Neuromancer*. Londres, Reino Unido: Penguin.
- Gile, D. (1992). "Basic Theoretical Components in Interpreter & Translator Training". En C. Dollerup y A. Loddegaard (Eds.). *Teaching Translation and Interpreting: Training Talent and Experience*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 185-193.
- Giovanelli, M., Macrae, A., Titjen, F. y Cushing, I. (2015). *A/AS Level English Language and Literature for AQA Student Book*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago, Estados Unidos: Aldine Publishing Company.
- Glinisky, A. y Moog, B. (2000). *Theremin: Ether Music and Espionage*. Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- González García, J. C. (2000). *Diccionario de filosofía*. Madrid, España: Akal.
- González-Davies, M. (2004). *Multiple Voices in the Translation Classroom*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.
- González-Davies, M. y Scott-Tennent, C. (2018). "A Problem-Solving and Student-Centred Approach to the Translation of Cultural References". *Meta L (1)*, pp. 160-179.
- Gonzalo García, C. y García Yebra, V. (2004). *Manual de documentación y terminología para la traducción especializada*. Madrid, España: Arco/Libros.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, Estados Unidos: Hackett Publishing.
- Görög, A. (2014). "Quantifying and Benchmarking Quality: The TAUS Dynamic Quality Framework". *Revista Tradumàtica. Technologies de la Traducció* 12, pp. 443-454.

- Green, A. M. (2017). *Storytelling in Video Games: The Art of Digital Narrative*. Carolina del Norte, Estados Unidos: MacFarland & Company, Inc.
- Gregoriou, C. (2008). *English Literary Stylistics*. Londres, Reino Unido: Macmillan Education UK.
- Grimsley, J. (1970). "'The Martian Chronicles': A Provocative Study". *The English Journal* 59 (9), pp. 1239-1242.
- Grotjahn, R. (1987). "On the Methodological Basis of Introspective Methods". En C. Faerch y G. Kasper (Eds.). *Introspection in Second Language Research*. Clevedon, Reino Unido: Multilingual Matters, pp. 54-82.
- Guba, E. C. (1990). "The Alternative Paradigm Dialog". En E. C. Guba (Ed.). *The Paradigm Dialog*. Londres, Reino Unido: SAGE, pp. 17-25.
- Gutiérrez Carabajo, F. (2013). *Movimientos y épocas literarias*. Madrid, España: UNED.
- Gutt, E. A. (1991). *Translation and Relevance. Cognition and Context*. Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- Gutt, E. A. (2000). *Translation and Relevance: Cognition and Context*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

H

- Hagedorn, R. (1995). "Doubtless to be Continued: A Brief History of Serial Narrative". En R. Allen (Ed.). *To be Continued: Soap Operas around the World*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 27-48.
- Halfpenny, P. (1979). "The Analytics of Qualitative Data". *Sociological Review* 27 (4), pp. 799-825.
- Halliday, M. A. K. (1970). "Language Structure and Language Function". En J. Lyons (Eds.). *New Horizons in Linguistics*. Londres, Reino Unido: Penguin, pp. 140-165.
- Halliday, M. A. K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. Londres, Reino Unido: Arnold.
- Hamilton, T. y Bradbury, R. (2009). *Ray Bradbury's Fahrenheit 451: The Authorized Adaptation*. Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Strauss and Giroux.
- Hammersley, M. (1990). *Reading Ethnographic Research: A Critical Guide*. Londres, Reino Unido: Longman.

- Harald, O. (2002). "Critical Discourse Awareness in Translation". *The Translator* 8 (1), pp. 101-116.
- Harper Collins Publishing (2001). *Ray Bradbury* [En línea]. Disponible en: <http://www.raybradbury.com> [Consulta: 3 de enero de 2019].
- Harris, P. L. (1998). "Fictional Absorption: Emotional Responses to Make-Believe". En S. Braten (Ed.). *Intersubjective Communication and Emotion in Early Ontogeny*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press, pp. 336-353.
- Hatim, B. y Mason, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Harlow y Londres, Reino Unido: Longman.
- Hatim, B. (2009). "Translating Text in Context". En J. Munday (Ed.). *Routledge Companion to Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 36-53.
- Hayes, J. A. (1975). "The Translator and the Form-Content Dilemma in Literary Translation". *Modern Languages* 90 (6), pp. 838-848.
- HBO (2018). *Home* [En línea]. Disponible en: <https://hbo.com> [Consulta: 21 de diciembre de 2018].
- Hennessy, E. B. (1998). "Finding Appropriate Translations for Certain Terms Relating to Forms of Business Organization". *The ATA Chronicle* 27 (4), pp. 16-17.
- Herbert, F. (2010). *Dune*. Londres, Reino Unido: Hachette UK.
- Hermans, T. (1985). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres, Reino Unido: Croom Helm.
- Hermans, T. (2014) *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Herrera Ávila, T. (2011). "Crónicas marcianas: El triple sistema". *Revista Humanidades* 1, pp. 1-20.
- Hescher, A. (2016). *Reading Graphic Novels: Genre and Narration*. Berlín, Alemania: De Gruyter.
- Hetherington, K. (1998). *The Badlands of Modernity: Heteropia and Social Ordering*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Hobbs, J. R. (1990). *Literature and Cognition*. Stanford, Estados Unidos: Center for the Study of Language and Information.
- Hoffman, M. J. y Murphy, P. D. (2005). *Essentials of the Theory of Fiction*. Londres, Reino Unido: Duke University Press.

- Holland, N. N. (2009). *Literature and the Brain*. Florida, Estados Unidos: PsyArt Foundation.
- Holmes, J. S. (1972). *The Name and Nature of Translation Studies*. Ámsterdam, Países Bajos: University of Amsterdam.
- Holmes, J. S. (1988). *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Reeditado 2000. Ámsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Holz-Mänttari, J. y Nord, C. (1993) (Eds.). *Traducere navem. Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Tampere, Finlandia: Tampere University Press.
- Honour, H. y Fleming, J. (1987). *Historia del Arte*. Barcelona, España: Reverte.
- Hoskinson, K. (1995). "The Martian Chronicles and Fahrenheit 451: Ray Bradbury's Cold War Novels". *Extrapolation* 36 (4), pp. 345-359.
- House, J. (1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tubinga, Alemani: Gunter Narr Verlag.
- House, J. (1997). *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tubinga, Alemania: Gunter Narr Verlag.
- House, J. (1998). "Quality of Translation". En M. Baker (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 197-199.
- Huertas Barros, El (2013). *La competencia interpersonal en la formación de traductores en España: un estudio empírico-descriptivo del trabajo colaborativo durante la primera etapa de formación en Traducción e Interpretación*. Tesis Doctoral. Granada, España: Universidad de Granada.
- Hunston, S. (2002). *Corpora in Applied Linguistics*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Hunt, P. y Lenz, M. (2005). *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*. Londres, Reino Unido: Continuum.
- Hurtado Albir, A. (Ed.) (1996). *La enseñanza de la traducción*. Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I.
- Hurtado Albir, A. (2004). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid, España: Cátedra.
- Huxley, A. (1998). *Brave New World*. Nueva York, Estados Unidos: Harper Collins.

I

- International Standard Office (ISO) (1999). *ISO 12 620: Computer Applications in Terminology-Data Categories* [En línea]. Ginebra, Suiza: ISO. Disponible en: https://semanticweb.kaist.ac.kr/org/tc37/pdocument/standards/ISO%2012620%20_1999.pdf [Consulta: 12 de noviembre de 2018].
- International Standard Office (2005). *Information technology-metadata registries (MDR). Part 5: Naming and Identification Principles (ISO/IEC 11179-5)*. Ginebra, Suiza: International Electrotechnical Commission.

J

- Jakobson, R. (1958). *Selected Writings: Vol. II. Word and Language*. Reeditado 1971. La Haya, Países Bajos: Mouton.
- James, E. y Mendlesohn, F. (Eds.) (2012). *Cambridge Companion to Fantasy*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- Jenkins, H. (2010). "Transmedia Generation" [En línea]. *Henry Jenkins*. Disponible en: http://henryjenkins.org/blog/2010/03/transmedia_generation.html [Consulta: 15 de julio de 2018].
- Jenkins, h. (2010). "Transmedia storytelling and entertainment: An Annotated Syllabus". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 24 (6), pp. 943-958.
- Jiménez-Crespo, M. Á. (2011). "To Adapt or not to Adapt in Web Localization: A Contrastive Genre-based Study of Original and Localized Legal Sections in Corporate Websites". *Journal of Specialised Translation* 15, pp. 2-27.
- Jiménez-Crespo, M. Á. (2013). *Translation and Web Localization*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Johnson, T. (2015). "Speculative Fiction: World-building Techniques You Need to Know" [En línea]. *Standout Books Publishing Services*. Disponible en: <https://www.standoutbooks.com/speculative-fiction-world-building/> [Consulta: 12 de marzo de 2017].
- Johnson, W. L. (2010). "Medicines for Melancholy". En Bloom, H. (Ed.). *Ray Bradbury*. Nueva York, Estados Unidos: Infobase Publishing, pp. 3-22.
- Joseph, J. E. (1995). "Indeterminacy, Translation and the Law". En M. Morris (Ed.). *Translation and the Law*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.

K

- Kaindl, K. (2012) "Comics in Translation". En Y. Gambier y L. C. Doorslaer (Eds.). *Handbook of Translation Studies*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group, pp. 36-40.
- Kaplan, R. B. (2010). *Oxford Handbook of Applied Linguistics*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press USA.
- Karmenická, R. (2007). "Dreaming the Original: Original and Translation as Two Different Fictional Worlds". En K. Vránková y C. Koy (Eds.). *Dream, Imagination and Reality in Literature*. České Budějovice, República Checa: University of South Bohemia, pp. 15-21.
- Katan, D. (2014). "Uncertainty in the Translation Professions: Time to Transcreate?". *Cultus: the Journal of Intercultural Mediation and Communication* 7, pp. 10-19.
- Katan, D. (2018). "Defining Culture, Defining Translation". En S. Harding y O. Carbonell Cortés (Eds.). *Routledge Handbook of Translation and Culture*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 17-47.
- Kaye, S. T. (2010). "Challenging Certainty: The Utility and History of Counterfactualism". *History and Theory* 49 (1), pp. 38-57.
- Keafer Morrison, B. (2014). *Analyzing Qualitative Data*. Washington, Estados Unidos: Washington State University.
- Kelly, d. (2014). *A Handbook for Translators Trainers*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Kenny, D. (2001). *Lexis and Creativity in Translation: a Corpus-based Study*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome Publishing.
- Kerr, B. (2013). "Berley's Top 10 World-Building Tips for Sci Fi or Fantasy" [En línea]. *Wordpress*. Disponible en: <https://berleykerr.wordpress.com/2013/01/26/berleys-top-10-world-building-tips-for-sci-fi-or-fantasy/> [Consulta: 13 de marzo de 2017].
- Khatibi, M. E. (2017). *Political Discourse in Translation: A Study From Critical Discourse Analysis Perspective*. Riga, Letonia: Noor Publishing.
- Kiraly, D. C. (1995). *Pathways to Translation: Pedagogy and Process*. Kent, Estados Unidos: Kent State University Press.
- Kirby, A. (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. Londres, Reino Unido: Continuum.
- Kirkham, R. L. (1992). *Theories of Truth: A Critical Introduction*. Cambridge, Estados

Unidos: MIT Press.

Klastrup, L. y Tosca, S. P. (2004). "Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design". En IEEE Computer Society (2004). *Proceedings of the International Conference on Cyberworlds*. Los Alamitos, Estados Unidos: IEEE Computer Society.

Klein, S. (Ed.) (2012). *Eighth Day Genesis: A Worldbuilding Codex for Writers and Creatives*. Ohio, Estados Unidos: Alliteration Ink.

Konigsberg, I. (1987). *The Complete Film Dictionary*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury.

Kozloff, S. (1992). "Narrative Theory and Television". En R. C. Allen (Ed.). *Channels of Discourse, Reassembled: Television and Contemporary Criticism*. Londres, Reino Unido: Routledge, pp. 67-100.

Kricvaj, L. (2009). *The Translation of Technical and Scientific Terms in Science Fiction*. Trabajo de Fin de Carrera. Pardubice, República Checa: University of Pardubice.

Krings, H. P. (1986). *Was in den Köpfen von Übersetzern vorgeht: Eine empirische Untersuchung zur Struktur des Übersetzungsprozesses an fortgeschrittenen Französischlernern*. Tübingen, Alemania: Narr.

Kripke, S. (1980). *Naming and Necessity*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.

Kurki, R. (2012). *The Finnish Subtitling of Neologisms in the Science Fiction Television Series Stargate SG-1*. Trabajo de Fin de Máster. Helsinki, Finlandia: University of Helsinki.

Kussmaul, P. (2000). "A Cognitive Framework for Looking at Creative Mental Processes". En M. Olohan (Ed.). *Intercultural Faultlines: Research Models in Translation Studies I: Textual and Cognitive Aspects*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 57-70.

L

Lal, P. (1964). *Great Sanskrit Plays in Modern Translation*. Nueva York, Estados Unidos: New Directions.

Lambert, J. y Van Gorp, H. (1985) "On Describing Translations". En T. Hermans (Ed.). *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. Londres, Reino Unido: Croom Helm, pp. 42-53.

Lambert, J. (2006). *Functional Approaches to Culture and Translation*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.

Lee-Jahnke, H. (1998). "Training in Medical Translation with Emphasis on German". En H.

- Fischbach (Ed.). *Translation and Medicine*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 81-92.
- Lem, S. (1973). "On the Structural Analysis of Science Fiction". *Science Fiction Studies* 1 (1), pp. 26-33.
- Lem, S. (1974). "The Time-Travel and Related Matters of SF Structuring". *Science Fiction Studies* 1 (3), pp. 143-154.
- Levý, J. (1963). *Umění překladu*. Praga, República Checa: Čs
- Lewis, C. S. (1982). *On stories and Other Essays on Literature*. Nueva York, Estados Unidos: Houghton Mifflin Harcourt.
- Lewis, D. (Ed.) (1983). *Philosophical Papers*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Livbjerg, I. y Mees, I. M. (2003). "Patterns of Dictionary Use in Non-domain-specific Translation". En F. Alves (Ed.). *Triangulating Translation. Perspectives in Process-Oriented Research*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 123-136.
- Lobato Patricio, J. y Ruiz García, C. (2013). "Las técnicas de traducción en los textos económicos de divulgación (francés-español): resolución de problemas". *Çédille, revista de estudios franceses* 9, pp. 331-345.
- Lobato, L. A. (2007). "Ray Bradbury: Crónicas de una inquietud". *La Torre del Virrey: Revista de Estudios Culturales* 4, pp. 55-56.
- Lomeña Cantos, A. (2015). *La construcción de los mundos de ficción. Sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna*. Tesis Doctoral. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.
- Lommel, A., Görög, A., Melby, A., Uszkoreit, H., Burchardt, A., Popović, M. (2015). *QT21: Deliverable 3.1: Harmonised Metric*. Saarbrücken, Alemania: QT21 Consortium.
- Lommel, A. y Melby, A. (2018). "MQM-DQF: A Good Marriage (Translation Quality for the 21st Century)" [En línea]. *AMTA 2018*. Disponible: <http://aclweb.org/anthology/W18-1925> [Consulta: 4 de enero de 2019].
- Loponen, M. (2005). "Translating Irrealia: Creating a Semiotic Framework for the Translation of Fictional Cultures". *Chinese Semiotic Studies* 2 (1), pp. 165-175.
- Lörscher, W. (1991). *Translation Performance, Translation Process, and Translation Strategies: A Psycholinguistic Investigation*. Tübinga, Alemania: Gunter Narr.
- Lotman, Y. (1976). "The Content and Structure of the Concept of 'Literature'". *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (2): 339-356.

- Lotman, J. (1977). *The Structure of the Artistic Text*. Michigan, Estados Unidos: University of Michigan Press.
- Lotman, Y. M., Uspensky, B. A. y Mihaychuk, G. (1978). "On the Semiotic Mechanism of Culture". *New Literary History* 9 (2), pp. 211-232.
- Lovecraft, H. P. (1935). "Some Notes on Interplanetary Fiction". *The Californian* 3 (3), pp. 39-42.
- Luengo Cruz, M. (2008). "El producto cultural: claves epistemológicas de su estudio". *Zer* 13 (24), pp. 317-335.
- Lyčková, B. (2015). *Reconstructing Fictional Worlds in Translation: Thomas Pynchon's Against the Day*. Trabajo de Fin de Máster. Brno, República Checa: Masaryk University.

M

- Mackenzie, R. (1998). "Creative Problem-Solving and Translator Training". En A. Beyland-Ozeroff, J. Králová y B. Moser-Mercer (Eds.). *Translator's Strategies and Creativity*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 201-206.
- Maitre, D. (1983). *Literature and Possible Worlds*. Middlesex, Reino Unido: Middlesex Polytechnic Press.
- Malmgren, C. D. (1991). *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*. Indianápolis, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Mandala, S. (2010). *Language in Science Fiction and Fantasy*. Nueva York, Estados Unidos: Continuum.
- Manghani, S. (2012). *Image Studies: Theory and Practice*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Margolis, E. y Laurence, S (2014). "Concepts" [En línea]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/concepts/> [Consulta: 14 de julio de 2018].
- Mariana, V., Cox, T., Melby, A. (2015). "The Multidimensional Quality Metrics (MQM) Framework: A New Framework for Translation Quality Assessment". *The Journal of Specialised Translation* 23, pp. 137-161.
- Martín Párraga, J. (2014). "Translating Science Fiction: A Dystopian Task?". *Skopos* 5, pp. 87-102.

- Martin, T. L. (2004). *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- Martínez, X. (2004). "Film Dubbing: Its Process and Translation". En P. Orero (Ed.). *Topics in Audiovisual Translation*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 19-28.
- Mastropierro, L. (2016). *Corpus Linguistics and Translation Studies: A Corpus-assisted Study of Joseph Conrad's 'Heart of Darkness' and its Italian Translations*. Tesis Doctoral. Nottingham, Reino Unido: University of Nottingham.
- Mastropierro, L. (2017). *Corpus Stylistics in Heart of Darkness and its Italian Translations*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Publishing.
- Mayoral Asensio, R., Kelly, D., Gallardo, N. (1988). "Concept of Constrained Translation. Non-linguistic Perspectives of Translation". *Meta XXXIII* (3), pp. 356-367.
- Mayoral Asensio, R. y Muñoz Martín, R. (1997). "Estrategias comunicativas en traducción intercultural". En P. Fernández Nistal y J. M. Bravo Lozano (Coords.). *Aproximaciones a los estudios de traducción*. Valladolid, España: Servicio de Apoyo a la Enseñanza de la Universidad de Valladolid, pp. 143-192.
- Mayoral Asensio, R. (1999). "La traducción de referencias culturales". *Sendebat* 10 (11), pp. 67-88.
- Mayoral Asensio, R. (2001). *Aspectos epistemológicos de la Traducción*. Castellón de la Plana, España: Publicaciones de la Universitat Jaume I.
- Mayoral, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- Mazur, I. (2009). "The metalanguage of localization. Theory and Practice". En Gambier, Y. y Doorslaer, L. (Eds.). *The Metalanguage of Translation*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 145-165.
- McCloud, S. (1993). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nueva York, Estados Unidos: Harper Perennial.
- McEnery, T., Xiao, R. y Tono, Y. (2006) (Eds.). *Corpus-based Language Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- McGrath, M. y Frank, D. (2018). "Propositions" [En línea]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/propositions/> [Consulta: 14 de julio de 2018].
- McIntyre, D. (2006). *Point of View in Plays*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.

- McNab, C. (2015). *The Flamethrower*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Publishing.
- Mengeling, M. E (1971). "Ray Bradbury's 'Dandelion Wine': Themes, Sources, and Style". *The English Journal* 60 (7), pp. 877-887.
- Menzel, C. (2017). "Possible Worlds" [En línea]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/possible-worlds/> [Consulta: 12 de julio de 2018].
- Mercader-Alarcón, J. y Sánchez-Martínez, F. (2016). "Analysis of Translation Errors and Evaluation of Pre-editing Rules for the Translation of English New Texts into Spanish with Lucy LT". *Revista Tradumàtica. Tecnologies de la Traducció* 14, pp. 172-186.
- Merriam, S. B. (1995). "What Can You Tell from an N of 1? Issues of Validity and Reliability in Qualitative Research". *PAACE Journal of Lifelong Learning* 4, pp. 51-60.
- Merriam, S. B. (1998). *Qualitative Research and Case Study Applications in Education*. San Francisco, Estados Unidos: Jossey-Bass.
- Merrihew Adams, R. (1997). "On Leibniz: Determinist, Theist, Idealist". *European Journal of Philosophy* 5, pp. 97-100.
- Mertens, D. M. (2014). *Research and Evaluation in Education and Psychology*. Washington, Estados Unidos: SAGE.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Traducido por Michael Taylor. Chicago, Estados Unidos: Chicago University Press.
- Miller, C. (1990). "Hope in a Doubtful Age", en Yancey, P. (Ed.). *Reality and the Vision*. Dallas, Estados Unidos: Word Publishing, pp. 92-101.
- Miller, D. G. (2004). *English Lexicogenesis*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Mogen, D. (1986). *Ray Bradbury*. Boston, Estados Unidos: Twayne.
- Moore, A. y Gibbons, D. (2016). *Watchmen*. Traducido por F. Tobar Pastor. Barcelona, España: ECC Ediciones.
- More, T. (1516). *Libellus vere aureus, nec minus salutaria quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*. Países Bajos: Thomas More.
- Morón Martín, M. (2009). *Percepciones sobre el impacto de la movilidad en la formación de traductores: la experiencia de los graduados en el programa LAE (Lenguas Aplicadas Europa)*. Tesis Doctoral. Granada, España: Universidad de Granada.
- Morón Martín, M. (2016). "Los textos del comercio internacional y su potencial en la formación especializada del traductor". *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 31, pp. 1-29.

- Morón Martín, M. (2017). "El catálogo técnico y sus zonas de intervención: análisis *bottom-up* de un encargo de traducción". *Hermeneus. Revista de Traducción e Interpretación* 19, pp. 195-228.
- Morón, M. y Calvo Encinas, E. (2018). "Introducing Transcreation Skills in Translator Training Contexts: A Situated Project-based Approach". *Journal of Specialised Translation* 29, pp. 126-148.
- Moses, K. (2014). "Automated Fingerprint Identification System (AFIS)". En United States Department of Justice (Ed.). *The Fingerprint Sourcebook*. Scotts Valley, Estados Unidos: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Munat, J. (2015). "Lexical Creativity". En Jones, R. H. (Ed.). *Routledge Handbook of Language and Creativity*. Londres, Reino Unido, y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 92-106.
- Munday, J. (2009). *Routledge Companion to Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Munday, J. (2012). *Evaluation in Translation: Critical Points of Translator Decision-making*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Muñoz, B. (2011). "La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la Escuela de Frankfurt". *Constelaciones: Revista de Teoría Crítica* 3, pp. 61-89.
- Muriel, D. y Crawford, G. (2018). *Video Games as Culture*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

N

- Nabokov, V. (1941). *The Art of Translation: On the Sins of Translation and the Great Russian Short Story* [En línea]. Reeditado 2018. Disponible en: <https://newrepublic.com/article/62610/the-art-translation> [Consulta: 13 de diciembre de 2018].
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*. Nueva York, Estados Unidos: State University of New York Press.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Prentice-Hall International.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translating with Special Reference to Principles and*

- Procedures Involved in Bible Translating*. Leiden, Países Bajos: E. J. Brill.
- Nida, E. y Taber, C. R. (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Boston, Estados Unidos: Brill.
- Nord, C. (1988). *Textanalyse und Übersetzen*. Reeditado 2005. Heidelberg, Alemania: Gross.
- Nord, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Reeditado 2005. Ámsterdam, Países Bajos: Rodopi.
- Nord, C. (1997). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Nord, C. (2003). "Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point". *Meta: Journal des Traducteurs* 48 (1-2), pp. 182-196.
- Nord, C. (2010a). "Functionalist Approaches". En Y. Gambier y L. V. Doorslaer (Eds.), *Handbooks of Translation Studies, Vol. 1*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 120-128.
- Nord, C. (2010b). "La intertextualidad como herramienta en el proceso de traducción". *Puentes* 9, pp. 9-18.
- Nord, C. (2012). *Texto Base-Texto Meta: Un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Castellón de la Plana, España: Universitat Jaume I.
- Nord, C. (2014). *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Núñez, J. L. y Bolaños-Medina, A. (2018). "Predictors of Problem-solving in Translation: Implications for Translator Training". *The Interpreter and Translator Trainer* 12 (3), pp. 282-298.

O

- O'Brien, S. (2012). "Towards a Dynamic Quality Evaluation Model for Translation". *The Journal of Specialised Translation* 17, pp. 55-77.
- O'Hagan, M. y Mangirón, C. (2013). *Game Localization: Translating for Global Digital Entertainment Industry*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.
- O'Sullivan, C. (2013). "Creativity". En Y. Gambier y L. V. Doorslaer (Eds.), *The Handbooks of Translation Studies, vol. 4*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company, pp. 42-46.
- Odero, J. M., "Filosofía y literatura de ficción", *Anuario Filosófico*, 1998 (31), pp. 487-517.

- Online Computer Library Center (2018). *WorldCat* [En línea]. Disponible en: <https://www.worldcat.org/> [Consulta: 13 de julio de 2018].
- Orozco, M. y Hurtado Albir, A. (2002). "Measuring Translation Competence Acquisition". *Meta* 47 (3), pp. 375-402.
- Orozco Tutorán, M. y Prieto Ramos, F. (2015). "De la ficha terminológica a la ficha traductológica: hacia una lexicografía al servicio de la traducción jurídica". *Babel* 1 (61), pp. 110-130.
- Orozco Tutorán, M. (2017). "Efficient Search for Equivalents at Your Fingertips-The Specialized Translator's Dream". *Meta* 62 (1), pp. 137-154.
- Orphanides, K. G. (2015). "Error 451 is the new HTTP code for online censorship". *Wired*. Disponible en: <https://www.wired.co.uk/article/error-451-internet-censorship-alert> [Consulta: 14 de marzo de 2018].
- Ortega Herráez, J. M. (2002). "La traducción de referencias culturales de carácter institucional y político a través de un caso práctico". *Puentes* 1, pp. 21-32.
- Orwell, G. (2013). 1984. Londres, Reino Unido: Harper Collins.
- Oxford University Press (2018). *Oxford Dictionaries* [En línea]. Disponible en: <https://en.oxforddictionaries.com> [Consulta: 17/08/2018].

P

- PACTE Group (2011). "Results of the Validation of the PACTE Translation Competence Model: Translation Problems and Translation Competence". En C. Alvstad, A. Hild, E. Tiselius (Eds.). *Methods and Strategies of Process Research: Integrative Approaches in Translation Studies*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group, pp. 317-343.
- Palumbo, G. (2009). *Key Terms in Translation Studies*. Londres, Reino Unido: Continuum.
- Parker, D. (1957). "Hwaet We Holbytla...". *The Hudson Review* 9 (4), pp. 598-609.
- Parrinder, P. (2001). "Introduction". En P. Parrinder (Ed.). *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Utopian Politics of Science Fiction and Utopia*. Durham, Reino Unido: Duke University Press, pp. 1-18.
- Pavel, T. G. (1986). *Fictional Worlds*. Harvard, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Pedersen, C. (2015). *Exploring the Concept of Transcreation: a Theoretical and Empirical Study of Transcreation with BMW as an Empirical Example*. Tesis Doctoral. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University.

- Pedersen, D. (2014). "Exploring the Concept of Transcreation: Transcreation as 'More than Translation'?". *Cultus: the Journal of Intercultural Mediation and Communication* 7, pp. 57-71.
- Peltoniemi, M. (2015). "Cultural Industries: Product-market characteristics, management challenges and industry dynamics". *International Journal of Management Reviews* 17 (1), pp. 1-75.
- Pepper, M. y Driscoll, D. L. (2015). "Writing Definitions" [En línea]. Disponible en: <https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/622/01/> [Consulta: 25 de marzo de 2018].
- Peterson, D. J. (2015). *The Art of Language Invention: From Horse-Lords to Dark Elves, the Words Behing World-buildng*. Londres, Reino Unido: Penguin Books.
- Pikabea Torrano, I. (2008). *Glosario del lenguaje*. La Coruña: Netibiblio.
- Pita Fernández, S. y Pértega Díaz, S. (2002). "Investigación cuantitativa y cualitativa". *Cuadernos de atención primaria* 9 (2), pp. 76-78.
- Pitarch, J. E. A. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Pizarro Sánchez, I. (2010). *Análisis y traducción del texto económico inglés-español*. La Coruña, España: Netbiblio.
- Planells de la Maza, A. J. (2017). *Possible Worlds in Video Games: From Classic Narrative to Meaningful Actions*. Pittsburgh, Estados Unidos: ETC Press.
- Planeta (2018). "Grupo Planeta" [En línea]. *Grupo Planeta*. Disponible en: <https://www.planeta.es/es> [Consulta: 16 de julio de 2018].
- Platón (2009). *La República*. Traducido por R. M. Mariño Sánchez Elvira, S. Mas Torres y F. García Romero. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Poe, E. A. (1835). *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*. Richmong, Estados Unidos: Southern Literary Messenger.
- Poe, E. A. (1850). "The Poetic Principle". *Home Journal* 36, pp. 1-6.
- Porto, M. D. (2007). "Creative Lexical Categorisation in Narrative Fiction". En J. Munat (Ed.). *Lexical Creativity, Texts and Contexts*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: Johns Benjamins Publishing Group, pp. 213-238.
- Portrandolfo, G. (2018). "TermitLEX al servizio della traduzione giuridica tra spagnolo e italiano". En M. Magris (Ed.). *La banca dati TERMitLEX: un nuovo modello interdisciplinare per la terminografia giuridica*. Trieste, Italia: Edizioni Università di Trieste, pp. 107-12421.

- Pratchett, T. (2014). *A Slip of the Keyboard: Collected Non-fiction*. Londres, Reino Unido: Random House Mondadori.
- Presas, M. (1996). *Problemes de traducció i competència traductora. Bases per a una pedagogia de la traducció*. Tesis Doctoral. Barcelona, España: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln, Estados Unidos: Nebraska University Press.
- Prucher, J. (Ed.) (2007). *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Pueyo, C. M. (2009). *El color del romanticismo: en busca de un arte total*. Berlín, Alemania: Peter Lang.
- Pym, A. (2009). *Western Translation Theories as Responses to Equivalence*. Barcelona, España: Universitat Rovira y Virgili.
- Pym, A. (2012). *Translator Ethics*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.
- Pym, A. (2014a). *Exploring Translation Theories*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Pym, A. (2014b). *Vinay and Darbelnet and the Politics of Translation Solutions*. Barcelona, España: Universitat Rovira y Virgili.

R

- Rabkin, E. S. (2015). *The Fantastic in Literature*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Rapley, T. (2011). "Some Pragmatics of Qualitative Data Analysis". En D. Silverman (Ed.). *Qualitative Research*. Londres, Reino Unido: SAGE, pp. 273-290.
- Ray, R. y Kelly, N. (2010). *Reaching New Markets through Transcreation*. Massachusetts, Estados Unidos: Common Sense Advisory.
- Real Academia Española (2018). *Diccionario de la Lengua Española* [En línea]. Disponible en: <https://dle.rae.es/?w=diccionario> [Consulta: 15 de marzo de 2018].
- Reguant, M. y Martínez-Olmo, F. (2014). *Operacionalización de conceptos/variables*. Barcelona, España: Dipòsit Digital de la UB.
- Reid, R. A. (2000). *Ray Bradbury: A Critical Companion*. California, Estados Unidos:

Greenwood Publishing Group.

- Reiss, K. (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. Berlín, Alemania: Hueber.
- Reiss, K. y Vermeer, H. J. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübinga, Alemania: Niemeyer.
- Relinque Barranca, M. (2016). *La sentencia como objeto de traducción inglés-español: Estudio basado en corpus de sentencias de propiedad intelectual e industrial en los Estados Unidos y España*. Tesis Doctoral. Sevilla, España: Universidad Pablo de Olavide.
- Renouvier, C. (1876). *Uchronie*. París, Francia: Bureau de la Critique Philosophique.
- Reppen, R. (2010). "Building a Corpus. What are the Key Considerations?". En A. O'Keeffe y M. McCarthy (Eds.). *The Routledge Handbook of Corpus Linguistics*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 31-38.
- Roberts, A. (2006). *Science Fiction*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Roberts, A. (2016). *The History of Science Fiction*. Londres, Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Robinson, D. (1997). *Becoming a Translator*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Robson, C. (2002). *Real World Research: A Resource for Social Scientists and Practitioner-Researchers*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- Rodríguez Rodríguez, F. (2017). *La traducción del cómic franco-belga: el caso de Jerry Spring. Estudio descriptivo y análisis traductológico*. Tesis doctoral. Córdoba, España: Universidad de Córdoba.
- Rojo, A. (2013). *Diseños y métodos de investigación en traducción*. Madrid, España: Editorial Síntesis.
- Rojo, A. (2017). "The Role of Creativity". En J. W. Schwieter y A. Ferreira (Eds.). *The Handbook of Translation and Cognition*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley. pp. 350-368.
- Romera Castillo, J. (2013). *Textos literarios y enseñanza del español*. Madrid: Editorial UNED.
- Ronen, R. (1994). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Rosendo Sánchez, N. (2016). "Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos". *Icono 14* (14), pp. 49-70.

Rowe, A. (2018). "Science Fiction and Fantasy Books Sales Have Doubled since 2010" [En línea]. *Forbes*. Disponible en: <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/06/19/science-fiction-and-fantasy-book-sales-have-doubled-since-2010/> [Consulta: 23 de noviembre de 2018].

Russell, B. (1912). *The Problems of Philosophy*. Nueva York, Estados Unidos: Henry Holt and Company.

Ryan, M. L. (1980). "Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure". *Poetics* 9 (4), pp. 403-422.

Ryan, M. L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indianápolis, Estados Unidos: Indiana University Press.

S

Saldanha, G. y O'Brien, S. (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.

Salich, H. (2015). *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich: polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w angielskich przekładach*. Tesis Doctoral. Varsovia, Polonia: Uniwersytet Warszawski.

Sambuchino, C. (2014). "Tips on World Building for Writers: How to Make Your Imaginary World Real" [En línea]. *Writer's Digest*. Disponible en: <https://www.writersdigest.com/editor-blogs/guide-to-literary-agents/tips-on-world-building-for-writers-how-to-make-your-imaginary-world-real> [Consulta: 15 de marzo de 2017].

Sánchez, M. T. (2009). *The Problems of Literary Translation*. Berlín, Alemania: Peter Lang.

Santamaría-García, C. (2011). "Bricolage Assembling: CL, CA and DA to Explore the Negotiation of Agreement in English and Spanish Conversation". En F. Farr y A. O'Keeffe (Eds.). *Applying Corpus Linguistics. Special Issue of International Journal of Corpus Linguistics* 16 (3), pp. 345-370.

Santoyo, J. C. (1986). "A propósito del término *translema*". *Babel* 32, pp. 50-55.

Sapkowski, A. (1993). *Ostatnie życzenie*. Varsovia, Polonia: SuperNowa.

Šarčević, S. (1997). *New Approach to Legal Translation*. Alphen aan den Rijn, Países Bajos: Kluwer Law International.

- Šarčević, S. (2000). "Creativity in Legal Translation: How Much is too Much?". En A. Chesterman, N. Gallardo San Salvador, Y. Gambier (Eds.). *Translation in Context*, pp. 281-292.
- Sawyer, A. (2008). "Gwyneth Jones and the Anxieties of Science Fiction". En D. Seed (Ed.). *A Companion to Science Fiction*. Oxford, Reino Unido: Blackwell Publications, pp. 420-430.
- Schaeffer, J. M. (2014). "Fictional vs. Factual Narration". En P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier y W. Schmid (Eds.). *Handbooks of Narratology*. Berlín, Alemania: De Gruyter, pp. 179-196.
- Schäffner, C. (2002) (Ed.). *The Role of Discourse Analysis for Translation and in Translator Training*. Clevedon, Reino Unido: Multilingual Matters.
- Schippel, L. y Zwischenberger, C. (2017). *Going East: Discovering New and Alternative Traditions in Translation Studies*. Viena, Austria: Frank & Timme.
- Schnell, B. y Rodríguez, N. (2009). "Análisis contrastivo de traducciones como aproximación a la enseñanza de la traducción literaria. Reflexiones basadas en las traducciones de 'La casa de los espíritus' (Isabel Allende) al alemán y al francés". *Mutatis Mutandis* 2, pp. 263-281.
- Scholand, M. (2002). "Localización de videojuegos". *Revista Tradumática* 1, pp. 1-9.
- Scholz, B. C., Pelletier, F. J. y Pullum, G. K. (2016). "Philosophy of Linguistics" [En línea]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/linguistics/> [Consulta: 12 de julio de 2018].
- SDL (2011). "LISA QA Metric" [En línea]. TMS. Disponible en: http://producthelp.sdl.com/SDL_TMS_2011/en/Creating_and_Maintaining_Organizations/Managing_QA_Models/LISA_QA_Model.htm [Consulta: 4 de enero de 2019].
- Secconi, U. (2007). "Five Reasons why semiotics is food for Translation Studies". En Y. Gambier, M. Shlesinger y R. Stolze (Eds.). *Doubts and Directions in Translations Studies*, pp. 15-26.
- Seed, D. (1994). "The Flight from the Good Life: 'Fahrenheit 451' in the Context of Postwar American Dystopias". *Journal of American Studies* 28 (2), pp. 225-240.
- Seed, D. (2015). *Ray Bradbury*. Illinois, Estados Unidos: University of Illinois Press.
- Semino, E. (2014). *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Shuttleworth, M. y Cowie, M. (1997). *Dictionary of Translation Studies*. Londres, Reino

- Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Silverman, D. (2015). *Interpreting Qualitative Data*. Washington, Estados Unidos: SAGE.
- Silverman, D. (2017). *Doing Qualitative Research*. Washington, Estados Unidos: SAGE.
- Sirén, S. y Hakkarainen, K. (2002). "Expertise in Translation". *Across Languages and Cultures* 3 (1), pp. 71-82.
- Sisario, P. (1970). "A Study of the Allusions in Bradbury's 'Fahrenheit 451'". *The English Journal* 59 (2), pp. 201-212.
- Skyrms, B. (1981). "Tractarian Nominalism (For Wilfrid Sellars)". *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition* 40 (2), pp. 199-206.
- Smolla R. A. (2009). "The Life of the Mind and a Life of Meaning: Reflections on 'Fahrenheit 451'". *Michigan Law Review* 107 (6), pp. 895-912.
- Snell-Hornby, M. (1988). *Translation Studies: An Integrated Approach*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.
- Snell-Hornby, M. (2006). *The Turns of Translation Studies: New Paradigms or Shifting Viewpoints*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group.
- Snyder, B. (2016). *¡Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Souriau, E. (1990). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Speaks, J. (2018). "Theories of Meaning" [En línea]. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/meaning/> [Consulta: 16 de julio de 2018].
- Stalnaker, R. C. (1976). "Possible Worlds". *Noús* 10 (1), pp. 65-75.
- Stam, R. (2017). *Film theory: An Introduction*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- Stapledon, O. (2011). *Star Maker*. Londres, Reino Unido: Hachette UK.
- Steble, J. (2011). "New Wave Science Fiction and the Exhaustion of the Utopian/Dystopian Dialectic". *English Language Overseas: Perspectives and Enquiries* 8 (2), pp. 91-102.
- Stein, D. y Thon, J. (2015). *From Comic Strips to Graphic Novels*. Berlín, Alemania: De Gruyter.
- Steuer, J. (1992). "Defining Virtual Reality: Dimensions Determining Telepresence". *Journal*

- of Communication* 42 (4), pp. 73-93.
- Stockwell, P. (2014). *The Poetics of Science Fiction*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1990). *Basics of Qualitative Research: Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. Washington, Estados Unidos: SAGE.
- Sullivan, A. T. (1972). "Ray Bradbury and Fantasy". *The English Journal* 61 (9), pp. 1309-1314.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Suvin, D. (1982). "Narrative Logic, Ideological Domination, and the Range of Science Fiction: A Hypotheses with a Historical Test". *Science Fiction Studies* 9 (1), pp. 1-25.
- Szymyślik, R. (2012). *Explorar lo siniestro: análisis traductológico-contrastivo de obras de Edgar Allan Poe y Howard Philips Lovecraft*. Trabajo de Fin de Carrera. Sevilla, España: Universidad Pablo de Olavide.
- Szymyślik, R. (2013). *Análisis traductológico de la obra Fahrenheit 451 de Ray Bradbury*. Trabajo de Fin de Máster. Sevilla, España: Universidad Pablo de Olavide.
- Szymyślik, R. (2015). "La traducción de la ciencia ficción: estudio de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury". *Skopos: Revista Internacional de Traducción e Interpretación* 6, pp. 189-203.
- Szymyślik, R. (2016). "The Call of Cthulhu: H. P. Lovecraft and the Translation of Horror Literature". En M. C. Torezano y Á. García Calderón (Eds.). *Aspects of Specialised Translation*. Tubinga, Alemania: Narr/Francke/Attempto, pp. 113-126.
- Szymyślik, R. (2017). "La traducción de mundos ficticios: análisis del proceso traslativo de elementos lexicogénicos creativos". En A. Bécart, V. Merola y R. López-Campos Bodineau (Eds.). *Current Approaches to Translation and Interpretation Studies*. Sevilla, España: Editorial Bienza, pp. 27-33.
- Szymyślik, R. (2018a). "El uso de neologismos en la ciencia ficción y su traducción: el caso de *Ender's Game* de Orson Scott Card". En M. Álvarez Jurado e I. Cobos López (Eds.). *La traducción y la interpretación en contextos especializados: un enfoque multidisciplinar para la transmisión del conocimiento científico*. Granada, España: Editorial Comares, pp. 169-177.
- Szymyślik, R. (2018b). "Estudio de la traducción de neologismos en *1984* de George Orwell". *Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 34, pp. 1-21.
- Szymyślik, R. (2018c). "Estudio de la traducción de neologismos relacionados con la medicina en la literatura de ciencia ficción". *Panace@ XIX* (47), pp. 89-95.

- Szymyślik, R. (2018d). "Exploring the Uncanny in Translation: Analysis of the Rendering of Crime and Horror Fiction through the Study of *The Tell-Tale Heart* by Edgar Allan Poe". *Transletters: International Journal of Translation and Interpreting* 1 (2). En prensa.
- Szymyślik, R. (2018e). "Interdisciplinarity in Translation: Rendering Legal Content in *Marvel's Daredevil Series*". En P. Castillo Bernal y C. Expósito Castro (Eds.). *Translation and Interpreting Series, Volume II*. Córdoba: Editorial UCOPress, en prensa.
- Szymyślik, R. (2018f). "La traducción de contenido científico-técnico en el medio audiovisual: estudio de la serie de televisión *Breaking Bad*". En J. M. Castellano Martínez y A. Ruiz Mezcua (Eds.). *Traducción, Interpretación y Ciencia: Textos, contextos y tendencias contemporáneas*. Granada, España: Editorial Comares, en prensa.

T

- Tak-Hung Chan, L. (2014). *Readers, Reading and Reception of Translated Fiction in Chinese*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Talaván Zanón, N., Ávila Cabrera, J. J., Costal Criado, T. (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- Taranilla, R. (2013). "Aspectos metodológicos en la confección de un corpus jurídico. Consideraciones a propósito del *Corpus de Procesos Penales*". *Revista de Investigación Lingüística* 16, pp. 311-341.
- Tarantini, A. T. (2018). "Transcultural Conversations in Practice: Translating David Mence's Plays into Italian". En J., Woodsworth (Ed.). *The Fictions of Translation*, pp. 83-96.
- TAUS (2015). *Dynamic Quality Framework Report 2015* [En línea]. Disponible en: <https://www.taus.net/think-tank/reports/evaluate-reports/dynamic-quality-framework-report-2015> [Consulta: 28 de diciembre de 2018].
- TAUS (2018). *QT21 Project* [En línea]. Disponible en: <https://www.taus.net/evaluated/qt21-project#harmonized-error-typology> [Consulta: 28 de diciembre de 2018].
- Taylor, A. I. (2017). *Patricia A. McKillip and the Art of Fantasy World-Building*. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland & Company, Inc.
- Thiel, G. (1975). "Von der übersetzungsbezogene Analyse von Texten zur Bestimmung ihres Schwierigkeitsgrades für die Übersetzung. Probleme des metodischen Weges". En W. Wilss (Ed.). *Übersetzungswissenschaft. Kongressbericht der 6. Jahrestagung der GAL*. Heidelberg, Alemania: Groos, pp. 24-38.

- Timmerman, J. H. (1983). *Other Worlds: The Fantasy Genre*. Ohio, Estados Unidos: Bowling Green University Popular Press.
- Titford, C. (1982). "Subtitling-Constrained Translation". *Lebende Sprachen XXVII* (3), pp. 113-116.
- Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Nueva York, Estados Unidos: Cornell University Press.
- Tognini-Bonelli, E. (2001). *Corpus Linguistics At Work*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.
- Tolkien, J. R. R. (1947). *The Tolkien Reader*. Reeditado 1978. Nueva York, Estados Unidos: Ballantine Books.
- Tooby, J. y Cosmides, L. (2001). "Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction and the Arts". *SubStance* 94/95 (1), pp. 6-27.
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv, Israel: Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, G. (2004). Estudios descriptivos de traducción y más allá. Traducido por R. Rabadán y R. Merino. Madrid, España: Cátedra.
- Toury, G. (2010). "What's the Problem with 'Translation Problem'". En B. Lewandowska-Tomaszczyk (Ed.). *Meaning in Translation*. Berlín, Alemania: Peter Lang, pp. 231-254.
- Trall, E. L., Vigueras Ávila, A. y Baez Pinal, G. E. (2005). *Diccionario Básico de Lingüística*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tubau, D. (2011). *El guion del siglo XXI: el futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona, España: Editorial Alba.
- Tymoczko, M. (2005). "Enlarging Translation Theory: Integrating Non-Western Thought about Translation". En T. Hermans (Ed.). *Translating Others*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome, pp. 13-32.

U

- UNESCO (2018). *Index Translationum* [En línea]. Disponible en: <http://www.unesco.org/xtrans/> [Consulta: 14 de julio de 2018].

V

- Valero Garcés, C. (1995). *Apuntes sobre traducción literaria y análisis contrastivo de textos literarios traducidos*. Madrid, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares.
- Valero Garcés, C. (2003). "Translating the Imaginary World in the *Harry Potter* series or how *Muggles, Quaffles, Snitches* and *Nickles* Travel to Other Cultures". *Quaderns: Revista de Traducció* 9, pp. 121-134.
- Valero Garcés, C. (2007). *Modelo de evaluación de obras literarias traducidas*. Berlín, Alemania: Peter Lang.
- Valsiner, J. (2013). *The Oxford Handbook of Culture and Psychology*. Oxford, Reino Unido: Oxford University Press.
- Van Ettinger, S. (2012). *The Translation of The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Trabajo de Fin de Carrera. Utrecht, Países Bajos: Utrecht University.
- Van Leuven-Zwart, K. M. (1989). *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Company.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Vermeer, H. J. (1978). "Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie". *Lebende Sprachen* 23 (3), pp. 99-102.
- Vermeer, H. J. (1987). "What Does it Mean to Translate". *Indian Journal of Applied Linguistics* 13, pp. 25-33.
- Vermeer, H. J. (1996). *A Skopos Theory of Translation*. Heidelberg, Alemania: Textcontext.
- Vieira, E. (1999). "Liberating Calibans: Reading of Antropofagia and Haroldo de Campos' Poetics of Transcreation". En S. Bassnett y H. Trivedi (Eds.). *Post-Colonial Translation*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge, pp. 95-113.
- Vigier, F. J. y Sánchez, M. (2017). "Using Parallel Corpora to Study the Translation of Legal System-Bound Terms: The Case of Names of English and Spanish Courts". En R. Mitkov (Ed.). *Computational and Corpus-based Phraseology. EUROPHRAS 2017. Lecture Notes in Computer Science, vol. 10596*. Nueva York, Estados Unidos: Springer, pp. 260-273.
- Vilches, L. (Coord.) (2013). *Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica*. Barcelona: Gedisa.

Vinay, J. y Darbelnet, J. (1959). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Reeditado 2000. París, Francia: Didier.

Von Kármán, T. (1946). "Atomic Engineering?". *Journal of Applied Physics* 17 (2), pp. 2-3.

Von Ruff, A. (2018). *The Internet Speculative Fiction Database* [En línea]. Disponible en: <http://www.isfdb.org/> [Consulta: 25 de agosto de 2018].

VW Heritage (2018). "History of the VW Beetle" [En línea]. *VW Heritage*. Disponible en: <https://es.vwheritage.com> [Consulta: 10 de enero de 2019].

W

Waddington, C. (2000). *Estudio comparativo de diferentes métodos de evaluación de traducción general (inglés-español)*. Madrid, España: Universidad Pontificia Comillas.

Wallace, W. L. (2010). *Principles of Scientific Sociology*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Transaction Publishers.

Way, C. (2000). "Structuring Specialised Translation Courses: A Hit and Miss Affair?". En C. Schäffner y B. Adab (Eds.). *Developing Translation Competence*. Ámsterdam, Países Bajos y Filadelfia, Estados Unidos: John Benjamins Publishing Group, pp. 131-142.

Way, C. (2003). *La traducción como acción social: el caso de los documentos académicos (español-inglés)*. Tesis Doctoral. Granada, España: Universidad de Granada.

Wellek, R. y Warren, A. (1979). *Teoría Literaria*. Traducido por J. M. Gimeno. Madrid: Gredos.

Wells, H. G. (2007). *The War of the Worlds*. Nueva York, Estados Unidos: Sterling Publishing.

Whorf, B. L. (2012). *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press.

WhyNotEdit (2017). "Methods of World Building" [En línea]. *WhyNotEdit*. Disponible en: <http://www.whynottedit.com/methods-world-building/> [Consulta: 13 de marzo de 2017].

Williams, J. y Chesterman, A. (2002). *The Map. A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester, Reino Unido: St. Jerome Publishing.

Wilss, W. (1977). *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*. Berlín, Alemania: Klett.

Wilss, W. (1982). *The Science of Translation*. Tubinga, Alemania: Narr.

- Wittgenstein, L. (1921). *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Reeditado 2004. Nueva York, Estados Unidos: Springer.
- Witgenstein, L. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Traducido por J. Muñoz e I. Reguera. Madrid: Alianza Editorial.
- Wolf, M. J. P. (Ed.) (2010). *The Medium of the Video Game*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Wolf, M. J. P. (2012). *Building Imaginary Worlds: The Theory and Practice of Subcreation*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (2014). *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Wolf, M. J. P. (2016). *Revisiting Imaginary Worlds: A Subcreation Studies Anthology*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.
- Wordsworth Editions (1993). *Concise English Dictionary*. Hertfordshire, Reino Unido: Wordsworth Editions.
- Wozniak, M. (2014). "Technobabble on Screen: Translating Science Fiction Films" [En línea]. *inTRAlinea Special Issue 2014*. Disponible en: <http://www.intraline.org/> [Consulta: 11 de marzo de 2018].
- Wrede, P. C. (2018). "Fantasy Worldbuilding Questions" [En línea]. *Science Fiction & Fantasy Writers of America*. Disponible en: <https://www.sfw.org/2009/08/fantasy-worldbuilding-questions/> [Consulta: 15 de marzo de 2018].
- Wyndham, J. (2008). *The Day of the Triffids*. Londres, Reino Unido: Penguin.

Z

- Zabalbeascoa, P. (2001). "El texto audiovisual: factores semióticos y traducción". En J. Sanderson, J. D. (Ed.). *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación de la Universidad de Alicante*. Alicante, España: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Zanettin, F. (2015). *Comics in Translation*. Londres, Reino Unido y Nueva York, Estados Unidos: Routledge.